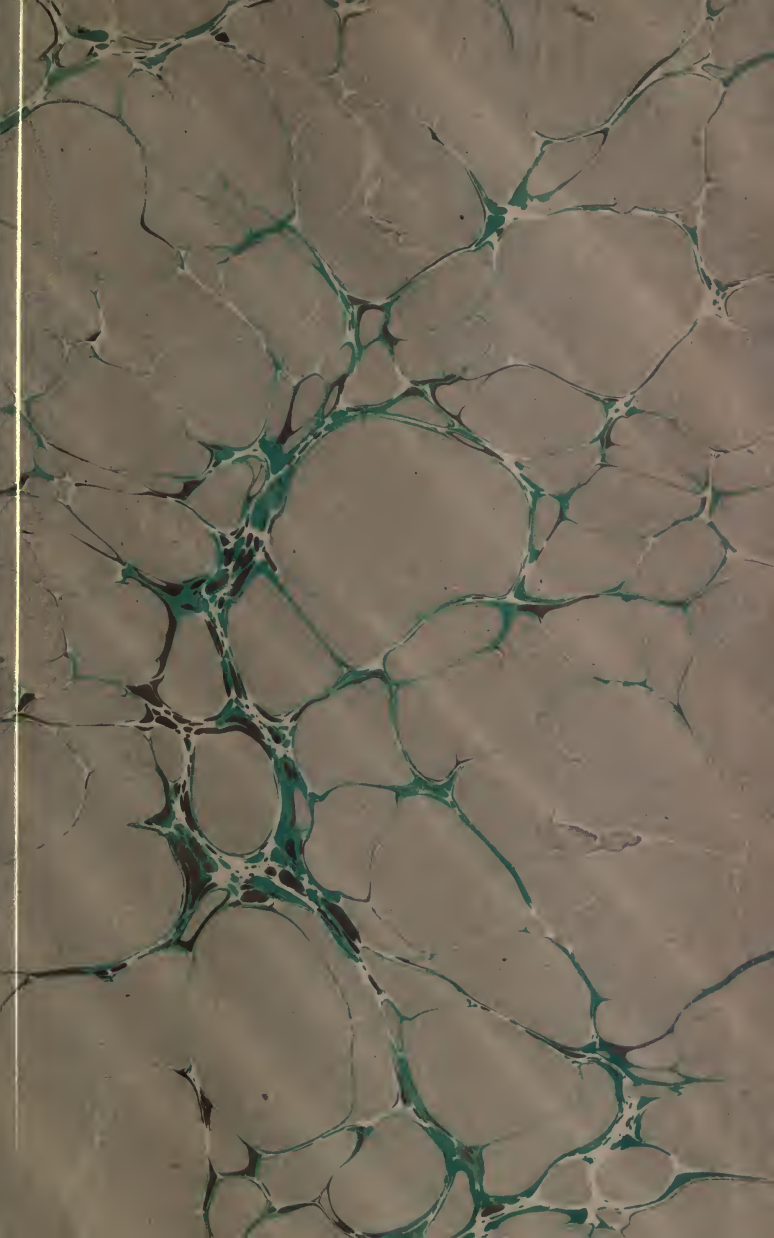
3 1761 06380515 4

LYCÉE
DE
NICE



ÉTUDES

SUR LA

POÉSIE GRECQUE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

ÉTUDES SUR L'ÉLOQUENCE ATTIQUE. 1 vol. in-16, 3 fr. 50.

LE SENTIMENT RELIGIEUX EN GRÈCE. 1 vol. in-16, 3 fr. 50.

ESSAI SUR THUCYDIDE. 1 vol. in-16, 3 fr. 50.

Coulommiers. — Typ. PAUL BRODARD et Cie.

ÉTUDES

SUR LA

POÉSIE GRECQUE

PAR

JULES GIRARD

MEMBRE DE L'INSTITUT, PROFESSEUR DE POÉSIE GRECQUE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

ÉPICHARME — PINDARE — SOPHOCLE
THÉOCRITE — APOLLONIUS

229926
27.2.29.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1884

Droits de propriété et de traduction réservés

BRITISH ORNITHOLOGISTS' UNION

AVANT-PROPOS

Ce volume se compose d'articles publiés dans la *Revue des Deux-Mondes* : *Epicharme* (15 août 1880); *Pindare* (15 avril 1881); *l'Hégélianisme dans l'interprétation de l'Antigone de Sophocle* (1er janvier 1877); *La pastorale dans Théocrite* (15 mars et 1er mai 1882); *l'Alexandrinisme* (1er novembre 1883). Le seul lien de ces diverses études, c'est qu'elles ont pour sujet commun la poésie grecque; — dans la dernière il est surtout question d'Apollo-

nius. — J'ajouterais que dans toutes l'appréciation littéraire s'appuie sur l'observation des mœurs, si tout le monde ne savait aujourd'hui que, pour comprendre les Grecs, qui sont nos maîtres, mais dont nous différons tant, il faut commencer par essayer de se rendre compte des conditions très particulières où s'est produite leur puissante originalité.

Avril 1884.

ÉTUDES

SUR

LA POÉSIE GRECQUE

ÉPICHARME

Un des regrets qu'expriment le plus souvent les amis des lettres grecques, c'est que nous n'ayons plus les comédies de Ménandre. On ne peut dire cependant qu'elles nous soient complètement inconnues : le demi-Ménandre latin, Térence, nous donne au moins le reflet de ces qualités aimables et délicates dont nous voudrions voir dans l'original athénien la brillante et vive floraison. Il y a dans le même genre une perte plus complète et presque aussi regrettable, c'est celle des comédies d'Épicharme. Ici, au lieu d'imitations qui sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre,

nous n'avons que des indices, de vagues témoignages, quelques vers sauvés par le caprice du hasard; mais ces rares débris et ces faibles souvenirs font entrevoir l'intéressante figure d'un poète créateur qui, dans des conditions très particulières et avec des éléments contradictoires, a frayé à l'art une voie régulière, révélé, semble-t-il, ce que, sous les formes grossières et licencieuses de ses premiers essais, il contenait en lui de force pénétrante et de noblesse, marqué enfin pour l'avenir ses caractères les plus durables. Par malheur, de pareils mérites se concluent ou se laissent deviner plutôt qu'ils ne se voient. Pour les apercevoir avec quelque netteté, il faut d'abord restituer, et souvent dans le vide; mais cette restitution, incomplète et plus qu'à demi hypothétique, a son utilité et son intérêt, pour peu qu'elle réussisse à ressaisir une forme évanouie de l'art grec et à mettre dans leur jour les faits et les idées qui lui servent de soutiens.

I

Deux faits frappent d'abord l'attention dans ce qu'on sait de l'histoire d'Épicharme. Ce poète comique, inventeur de son art, semble avoir fait l'effort d'esprit suivi que suppose une pareille invention dans le trouble d'une vie errante et incertaine; et, de plus, il laissa la réputation d'un philosophe. Ce n'est pas que les aventures, même les plus graves, soient incompatibles avec le génie comique : Regnard a bien exploré l'extrême nord de l'Europe et porté les chaînes des pirates algériens; ni qu'un auteur comique ne puisse commencer par étudier la philosophie : les leçons de Gassendi n'ont point arrêté la vocation de Molière. Mais les agitations dans lesquelles fut impliquée la première partie de la vie d'Épicharme n'ont guère d'analogue dans les temps modernes, et ses études philosophiques ne furent pas un simple

accident de sa jeunesse. On sent que ces faits anciens ont leur caractère propre, que les hasards d'une destinée particulière se rattachent alors à certaines conditions générales de l'humanité, et que, chez ceux qui sont le jouet des événements ou appliquent leur esprit aux problèmes de la philosophie, le fond de l'âme est touché.

D'après le témoignage qui paraît le plus autorisé, Épicharme à peine né, à l'âge de trois mois, fut transporté de Cos, sa patrie, dans la ville sicilienne de Mégare. Une autre tradition ne lui fait accomplir ce voyage que plus tard, avec un certain Cadmus, son compatriote, qui suivit en Sicile une colonie de Samiens. Cette question de date ne se peut résoudre avec certitude; mais ce qu'il y a là de plus intéressant, c'est le fait et les conditions sociales auxquelles il se lie. Il est curieux de voir ainsi la vie des poètes et des penseurs impliquée dans ces migrations qui transportent les Grecs d'un bout à l'autre de leur mer, la Méditerranée. Les causes de ces migrations sont le plus souvent violentes. Les conquêtes ou les menaces du dehors, les dissensions intérieures, l'établissement des tyrannies, souvent ambitieuses et cruelles, amènent des révolutions et des changements de patrie. Les Grecs se lancent sans hésiter dans ces lointains voyages : toujours l'inconnu les a tentés, sans que les terreurs de leur imagination réprimassent cette

inquiète activité et cet esprit d'aventure; et c'est ce qui a puissamment aidé ce grand mouvement de colonisation qui leur a donné presque tous les rivages du monde antique. Ils abandonnent sans crainte leur patrie, avec ses institutions, ses usages, les douceurs de sa civilisation, sûrs de se retrouver les mêmes sur un sol étranger, même au seuil de la barbarie. Et une chose bien remarquable, c'est que les qualités les plus délicates et les plus sérieuses de l'esprit grec, celles qui font les artistes et les philosophes et qui semblent avoir le plus besoin de recueillement, s'accommodent très bien de ce mouvement et de ces vicissitudes. Parmi les villes grecques, les plus exposées aux invasions, les plus agitées par les révolutions et en même temps les plus commerçantes et les plus riches, ce sont celles qui occupent les côtes découpées de l'Asie Mineure et les îles voisines, ou encore les colonies lointaines de la Sicile et de l'Italie; ce sont elles aussi qui produisent ou attirent chez elles la plupart des grands lyriques, les premiers philosophes, les premiers historiens. Vers le temps de la naissance d'Épicharme, Ibycus de Rhégium se rencontre avec Anacréon de Téos à la cour de Polycrate, le célèbre tyran de Samos, Xénophane de Colophon meurt à Élée, sur les côtes de la Grande-Grèce, et, dans la même région, Pythagore de Samos s'établit à Crotone.

Peut-être en réalité n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que ces agitations n'aient pas été contraires au développement de la philosophie. On conçoit que certains esprits, fatigués de ces troubles, s'en soient dégagés par l'élan de la pensée, qu'ils aient dominé cette matière changeante de la destinée humaine par une indifférence ou une sagesse supérieure, qu'ils aient, eux aussi, déplacé leurs espérances et cherché en eux-mêmes ce que leur refusait l'incertitude du sort, l'équilibre et la paix. Ce Cadmus, dont le nom se rencontre dans les traditions sur Épicharme, est un exemple de ces dispositions morales qu'éveille parfois le sentiment de l'instabilité au milieu des commotions du présent ou des menaces de l'avenir. Hérodote raconte avec admiration qu'il abandonna « volontairement, sans y être déterminé par la crainte d'aucun péril, par esprit de justice, » la tyrannie de Cos, que son père lui avait transmise très solidement établie, et qu'il s'expatria. L'historien semble oublier qu'à ce moment la prise de Millet mettait fin à la révolte des Ioniens et que le grand conflit de la Grèce et de la Perse allait éclater. En tous cas, que Cadmus obéît à un calcul de prudence personnelle ou cédât à un élan de patriotisme hellénique, il ne trouva dans sa nouvelle patrie ni le repos, ni l'indépendance, ni ce régime de justice dont il paraissait épris. Il avait suivi une colonie de Samiens que les

habitants de Zanclé avaient eu l'imprudence d'appeler pour faire un établissement dans leur voisinage. Or ces Samiens s'emparèrent par trahison de la ville même de Zanclé, dont ils furent bientôt chassés par leur allié, le tyran de Rhégium, Anaxilas, et Cadmus, réfugié à Mégare, fut encore arraché de cet asile, lorsqu'en 483 Gélon détruisit cette ville, forcée à se rendre, et en transporta les principaux habitants à Syracuse. Ce n'est pas tout : ce tyran démissionnaire, réduit, par une conséquence imprévue de son sacrifice, à vivre sous la dépendance d'un autre tyran, est envoyé par ce maître étranger, au plus fort de la lutte des Grecs et des Perses, sur un des points les plus menacés par les barbares. Gélon, occupé lui-même à repousser une formidable invasion des Carthaginois, qu'appelaient contre lui le tyran dépossédé d'Himère et le gendre de celui-ci, Anaxilas de Rhégium, et, d'un autre côté, inquiet sur l'issue de la grande guerre soutenue par la Grèce contre l'Orient, chargea Cadmus d'aller à Delphes observer les événements. Il lui avait remis de riches présents, qu'il devait offrir au roi des Perses avec l'hommage de soumission, la terre et l'eau, si celui-ci était vainqueur. Après Salamine, Cadmus rapporta en Sicile les trésors qui lui avaient été confiés pour cet emploi éventuel; trait de probité qui lui vaut une seconde fois l'admiration d'Hérodote.

Cette destinée d'un homme dont Épicharme fut peut-être le compagnon, donne une idée des périls, des aventures, des conflits d'ambitions et de perfidies dans lesquels était alors impliquée, en Occident comme en Orient, la vie d'un sage ou d'un penseur, quelque effort qu'il fît pour y échapper. S'il n'est pas certain qu'Épicharme ait accompagné Cadmus à Zanclé et partagé comme lui la fortune de la colonie samienne, il semble hors de doute qu'il était avec lui à Mégare, quand la ville fut prise et dépeuplée, et qu'avec lui aussi il fut transporté à Syracuse, où l'attendait de même la faveur du prince. Ce qui ne paraît pas moins sûr, c'est qu'auparavant il avait été en relation avec les pythagoriciens ou, au moins, qu'il subit profondément l'influence du pythagorisme. Or l'institution du pythagorisme est le témoignage le plus frappant des besoins moraux qui s'éveillèrent à cette époque.

S'il est une chose évidente au milieu des ombres dont l'imagination antique s'est plu à envelopper ce merveilleux philosophe, c'est que l'idée mère d'où sont sorties toutes les doctrines de Pythagore, c'est l'idée de l'ordre : l'ordre dans le monde, dans la vie politique, dans la vie morale, voilà ce qu'il prétendit découvrir ou créer. Il est vrai que tous les systèmes inventés par les philosophes antérieurs n'ont pas d'autre objet que d'expliquer les lois de l'harmonie universelle; mais la théorie des

nombres, enserrant dans les cadres de ses combinaisons multipliées, avec les rapports musicaux des sons, toutes les formes, tous les éléments du monde physique et du monde moral, imprime à l'école pythagoricienne un caractère particulier de précision et de méthode. Et surtout, quel autre philosophe que Pythagore se présente ainsi avec ce nombreux cortège de disciples des deux sexes façonnés corps et âme par la doctrine du maître? Le pythagorisme répond dans la philosophie aux mystères dans la religion, tels qu'ils achevaient de se constituer à Éleusis vers le temps où il se formait lui-même. Mais il y a en sa faveur cette différence, que l'idéal de pureté auquel l'initié, sous l'empire d'une disposition passagère, n'aspirait qu'un seul instant pendant la fête sainte, était présent à l'esprit du pythagoricien tous les jours et à tous les moments de son existence. Son costume, ses aliments, son régime de vie sont soumis à une règle constante; l'examen de conscience quotidien et la prière, d'autres pratiques pieuses et morales journellement accomplies, peuvent seuls le rendre digne de la félicité après sa mort. Enfin cette sorte de catéchisme étend l'empire de ses prescriptions sur toute la cité, soumise à l'autorité d'une aristocratie philosophique. Sous le gouvernement des instituts pythagoriciens, à Crotone, à Métaponte, sur d'autres points de la Grande-Grèce, en face

des tyrannies, s'établit une forme nouvelle de cette *eunomie* dorienne, si admirée des philosophes et si incomplètement réalisée dans la Grèce propre. La réalité ne s'accommode pas longtemps des républiques idéales : la mobilité de l'esprit grec, l'amour de la liberté, les passions de toute sorte secouèrent bientôt le joug de ces confréries d'ascètes qui réglementaient la sagesse pour elles-mêmes et pour autrui. Mais les pythagoriciens dispersés allèrent répandre au loin les enseignements de l'école, et il resta une trace profonde de cette science inspirée qui était apparue un jour armée de la parole de vie, et dont le charme austère, pénétrant les âmes d'élite, s'était fait sentir à des populations entières, docilement rangées sous sa loi. Pendant la jeunesse d'Épicharme, le pythagorisme était dans toute la force de sa première et merveilleuse expansion.

Il fut disciple de Pythagore, lit-on dans Diogène de Laërte. D'après un autre écrivain, Jamblique, il n'aurait été admis que parmi les disciples *du dehors*, et encore non pas du maître lui-même, mais du pythagoricien Arésas. Cela semblerait vouloir dire qu'Épicharme n'avait pas reçu la consécration supérieure; il serait resté *en dehors du voile*, exclu de la vue des mystères, dans la classe des aspirants que huit années d'épreuves et de préparation retenaient au seuil du sanctuaire philoso-

phique. Il est probable qu'il faut faire un pas de plus et refuser au poète comique aussi bi n le premier degré que le degré supérieur de l'initiation. Quel qu'ait pu être le rapport qui unissait les doctrines spéculatives du pythagorisme et les pratiques à demi religieuses de la vie pythagorique, il importe de les distinguer : on pouvait s'occuper des premières sans être engagé dans les secondes. Un poète dramatique ne se partage guère entre son art et un ascétisme exigeant, et l'on a peine à se figurer Épicharme enchaîné par l'observation des règles minutieuses de la sagesse pythagoricienne et possédé en même temps de ce goût pour les farces mégariennes dont il doit tirer la comédie. D'ailleurs, et ceci a presque la valeur d'un argument positif, les fragments de ses œuvres ne nous montrent pas en lui un pythagoricien pur, un disciple astreint à la reproduction fidèle et exclusive de la doctrine sacrée. La seule chose certaine, c'est que son esprit, curieux et actif, ouvert aux pensées graves comme aux vives impressions de la vie réelle, fut attiré par les spéculations de la philosophie contemporaine et qu'il subit surtout l'influence des pythagoriciens.

Ainsi, si l'on ne peut admettre absolument, comme Platon semble le faire dans un jeu de discussion [1],

1. *Théétète*, 152, e.

qu'il ait été un adepte de la doctrine du *devenir* et fait du changement et de l'*écoulement* le principe de toute chose, du moins avons-nous la preuve que certains points du système d'Héraclite lui étaient familiers. Dans un dialogue qui mettait en présence les opinions de ce philosophe et, suivant MM. L. Schmidt et Zeller [1], celles des éléatiques ou simplement, comme cela paraît plus vraisemblable [2], les croyances vulgaires, les dieux, tels que les conçoit la pensée philosophique, éternels, ne souffrant ni diminution, ni accroissement, ni changement d'aucune sorte, sont opposés au monde, toujours mobile, surtout aux hommes, dont l'existence est insaisissable au milieu des renouvellements perpétuels qu'ils subissent :

« Tous sont dans le changement à tous les instants de la durée... Toi et moi, nous sommes autres aujourd'hui que nous n'étions hier; nous serons autres encore, et jamais nous ne resterons les mêmes. »

C'est bien là un écho de la proposition célèbre : « Nous entrons et nous n'entrons pas dans les mêmes fleuves; nous sommes et nous ne sommes pas. »

Épicharme avait même inventé une forme d'ar-

1. L. Schmidt, *Quæstiones Epicharmeæ, Specimen I*, p. 22 et suivantes. — Zeller, *La philosophie des Grecs*, traduction Boutroux, t. I, p. 471, note 2.

2. C'est l'interprétation donnée par M. Lorenz dans son livre sur *la Vie et les Écrits d'Epicharme*, p. 109.

gument, l'*argument de l'accroissement*, qui se rapportait à cet d'ordre d'idées, et qui, adopté par Chrysippe et les stoïciens, était resté dans les écoles. En quoi consistait cet argument? C'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer, malgré quelques indications de Plutarque [1]. Le point particulier sur lequel il portait, c'est que cet écoulement perpétuel de toutes les substances, soumises à une succession indéfinie de pertes et d'accessions, exclut pour chacune d'elles l'indentité. Il n'y a pas pour elles diminution et accroissement, comme on dit par abus de langage, mais une série de morts et de naissances. Quant à la forme propre de l'argument, nous en avons certainement quelque chose dans le même fragment dont il vient d'être question :

« A. Si à un nombre impair ou, si l'on veut, pair, on ajoute ou l'on retranche un jeton, te semble-t-il rester le même? — B. Non, assurément. — A. De même, si à la mesure d'une coudée on ajoutait ou l'on retranchait une longueur, cette mesure existerait-elle encore? — B. Nullement. — A. Eh bien! considère maintenant les hommes... »

C'était sans doute sur ce fait de science vulgaire, que toute variation du nombre et de la mesure produit un nouveau nombre et une nouvelle mesure, qu'était fondé l'argument auquel Épicharme

1. *De tranquillitate animi*, p. 473, d. *De sera num. vind.*, p. 559, b. *Vita Thes.*, c. 23.

avait attaché son nom. Plus tard, dans les écoles, les applications s'étaient multipliées. Ainsi l'on avait pris pour exemple la galère sacrée de Délos, réputée toujours la même depuis le temps où elle avait transporté Thésée en Crète, quoiqu'on en eût renouvelé successivement toutes les pièces. Ou bien on disait qu'un débiteur ne devait rien à son créancier, puisqu'il n'était plus le même qu'au jour de l'emprunt; qu'un invité de la veille venait dîner sans invitation, puisque l'homme d'aujourd'hui est autre que celui d'hier. On était donc arrivé à des sophismes analogues à ceux du *tas de blé* et du *chauve*.

Ces subtilités dialectiques, dont le principe, sinon tous les développements et toutes les formes, était attribué à Épicharme, nous autorisent du moins à reconnaître en lui un esprit singulièrement délié, quel que fût d'ailleurs le degré de sérieux qu'il mettait dans son invention. Et, à ce propos, il n'est pas indifférent de remarquer qu'avant les Syracusains Corax et Tisias, qui passent pour les inventeurs de la rhétorique, il avait trouvé une figure, une construction logique ou un enchaînement progressif de conséquences, qu'Aristote désigne par un nom particulier [1], en rappelant comme un fait connu l'usage qu'en avait fait Épicharme. En voici un exemple :

1. ἐποικοδόμησις, *superstructure*. *De gener. anim.*, I, 18 (p. 724, a, 28, Bekker).

« A. Le sacrifice amène un banquet ; le banquet, une compotation. — B. Conséquence fort douce à mon avis. — A. La compotation, une ivresse tumultueuse ; l'ivresse, des injures et des coups ; les coups, un procès ; le procès, une condamnation ; la condamnation, des fers, des entraves et une amende. »

On voit que le poète tirait de cette figure des effets d'un comique tempéré. Ailleurs, il semble faire des allusions qui indiqueraient à Syracuse, la patrie de la rhétorique, un développement technique antérieur à la date généralement adoptée. Ce genre de préoccupation chez lui paraît encore attesté par le titre d'une de ses comédies, dont il ne reste guère qu'un calembour : elle s'appelait *Logos et Logina*. Ces deux noms désignaient-ils, comme le pense M. Bernhardy, deux personnifications, mâle et femelle, de l'art oratoire? Ou bien, suivant une supposition de Welcker, étaient-ce un pythagoricien, désigné par le mot *Logos*, qui joue un grand rôle dans l'enseignement pythagorique, et son disciple? Quelle que soit l'incertitude de ces hypothèses, il faut reconnaître que le titre de la comédie perdue est bien fait pour en provoquer, celles-ci ou d'autres, et que la pensée d'y chercher des rapports avec la dialectique oratoire ou philosophique, alors naissante, n'a rien d'invraisemblable. La curiosité d'un public grec pour ces sortes d'inventions était extrême, même pour celles de la

grammaire. On a cité plus d'une fois, sinon parfaitement défini, la *Tragédie des lettres* de Callias; des tragiques avérés, Euripide, Agathon, Théodecte, se transmettent, comme un thème agréable à la foule, une description des lettres qui entrent dans la composition du nom de Thésée; ils en chargent un personnage qui ne sait pas lire. Sophocle, dans le drame satirique d'*Amphiaraüs*, va jusqu'à mettre l'alphabet en ballet, ou, du moins, confie à un danseur le soin d'en figurer les signes. Bien avant eux, le même sujet avait attiré, dit-on, l'intérêt d'Épicharme; il s'en serait même occupé, non par un caprice accidentel de poète, mais en grammairien, s'il est vrai qu'il fut de moitié dans les inventions par lesquelles un autre poète, Simonide, passe pour avoir complété l'alphabet hellénique.

Pour revenir à la philosophie pure, parmi les maîtres illustres dont les idées ne furent pas étrangères à Épicharme, à côté d'Héraclite, il faut placer Xénophane, qui passa une partie de sa longue vie à Zanclé et à Catane, et que le poète put connaître personnellement. Nous ne savons trop si sa reproduction d'un point de doctrine d'Héraclite était sérieuse ou ironique : il paraît avoir combattu franchement Xénophane. C'est la seule chose qui ressorte clairement d'un passage de la *Métaphysique* d'Aristote [1].

1. III, 5 (p. 1010, a, 6, Bekker.)

C'est ce que prouverait aussi, si on l'admettait, l'ingénieuse et vraisemblable explication que Welcker [1] a donnée du vers célèbre : « C'est l'esprit qui voit, l'esprit qui entend : tout le reste est aveugle et sourd. » Xénophane avait dit de Dieu : « Tout entier il voit, tout entier il comprend, tout entier il entend. » Dans le grec, il y a un rapport sensible entre les deux vers, et il n'est pas impossible que l'opinion pythagoricienne sur la distinction de l'âme intelligente et du corps ait été ainsi opposée au panthéisme éléatique, qui voyait dans toutes les opérations de l'intelligence et des sens la divinité elle-même, une et indivisible. Dans ce mouvement de la pensée grecque, si active à cette époque, un esprit comme celui d'Épicharme s'éveillait à bien des impressions qui lui suggéraient des idées et des formes. Il se faisait ainsi comme un fonds commun où se reconnaît souvent l'esprit philosophique en général plutôt qu'une doctrine déterminée. Ainsi, ce n'est pas particulièrement un pythagoricien ou un disciple d'Héraclite, c'est en général un penseur qui, dans un petit dialogue d'un ton familier, se sert des procédés d'une dialectique élémentaire pour distinguer l'abstrait du concret, l'art de l'artiste et enfin le bien de l'honnête homme, en concluant que le bien existe en soi, et qu'on apprend

1. Epicharmos, note 27 (Kleine Schriften, t. I, p. 353).

à devenir honnête homme, comme à devenir danseur ou joueur de flûte. De même, c'est simplement un moraliste observateur qui dit dans un autre fragment que chaque espèce d'être se considère elle-même comme ce qu'il y a de mieux au monde : « Rien n'est plus beau pour l'homme que l'homme, pour le chien que le chien, pour l'âne que l'âne, pour le porc que le porc. » Nous ignorons si cette observation le conduisait jusqu'à l'argument connu de Xénophane contre l'anthropomorphisme :

« Si les bœufs et les lions avaient des mains, si avec ces mains ils peignaient et faisaient des ouvrages comme les hommes, ils représenteraient les dieux sous des formes et avec des corps semblables aux leurs : les chevaux les feraient semblables aux chevaux ; les bœufs semblables aux bœufs. »

En tout cas, il n'y a pas là matière à des recherches profondes, et c'est bien vainement qu'un certain Alcimus prétendait découvrir dans ce texte et dans d'autres, cités plus haut en grande partie, la preuve qu'Épicharme avait été un précurseur de Platon, fort utile au grand philosophe.

Il y a une observation générale qui s'applique à toutes ces interprétations philosophiques d'Épicharme, c'est que nous ne sommes pas sûrs de posséder l'expression de sa pensée personnelle.

Est-ce lui-même, est-ce un de ses personnages qui parle dans ces fragments isolés que le hasard nous a transmis? Il est souvent difficile de le savoir. Le seul point qui reste bien établi, c'est qu'il subit surtout l'influence pythagoricienne et qu'il la subit profondément. C'était la croyance de toute l'antiquité. S'il en avait été autrement, comment Ennius aurait-il eu la pensée d'intituler *Épicharme* le poème où il exposait des idées attribuées à Pythagore? Soit qu'il eût imité un ouvrage analogue du poète grec, soit que, comme le veut M. Vahlen, l'excellent éditeur d'Ennius, il l'eût fait parler comme un interprète du maître, dans les deux cas la conclusion est la même. Comment s'expliquer aussi, à moins d'admettre sa célébrité comme pythagoricien, que de bonne heure, dès avant le temps d'Aristoxène, le disciple d'Aristote, son nom ait été frauduleusement inscrit en tête de livres renfermant des idées pythagoriciennes, comme cette *République*, dont le véritable auteur était, paraît-il, un joueur de flûte nommé Chrysogonos?

« Nous vivons par le nombre et par la raison : ces deux choses font le salut de tous les mortels. »

Voilà un vers de ce poème. D'autres, qui viennent peut-être de la même source, car Clément d'Alexandrie, qui les cite comme d'Épicharme, lui attribuait *la République*, ont un caractère analogue; par exemple ceux-ci :

« Si tu as l'esprit pur, pur est tout ton corps. »

« Si ton esprit est pieux, tu ne saurais souffrir aucun mal après ta mort : le souffle qui t'anime se fixera en haut dans le ciel. »

« Voici la définition de l'homme : une outre gonflée, »

C'est-à-dire qui se vide et s'affaisse, quand elle est abandonnée par le souffle qui la soutenait. Citons encore deux vers conservés par Plutarque et sans doute authentiques; il y est question d'un mort :

« L'union qui s'était formée s'est dissoute, et il s'en est retourné là d'où il était venu, la terre à la terre, le souffle en haut : qu'y a-t-il là de pénible? Absolument rien. »

L'âme, d'après une proposition pythagoricienne, est une particule détachée de l'éther. Il y a quelque rapport entre cette pensée et l'assertion de Ménandre d'après laquelle Épicharme disait que les dieux étaient les vents, l'eau, la terre, le soleil, le feu, les astres, et qui, sous une forme peu scientifique, renfermait sans doute une allusion aux quatre ou aux cinq éléments primitifs admis par les pythagoriciens. Ce n'est pas le lieu d'interpréter en détail ni ce témoignage ni les autres textes. Il nous suffit de remarquer que les fragments philosophiques d'Épicharme, plus ou moins authentiques et portant plus ou moins la

couleur pythagoricienne, contribuent à nous le faire voir à la place secondaire, mais honorable, où le mettait l'estime des anciens, dans le cercle où rayonna d'abord l'enseignement de Pythagore, entre le maître et un autre philosophe inspiré, le Sicilien Empédocle.

L'examen des fragments d'Épicharme au point de vue philosophique n'a qu'une médiocre importance, car on n'y trouve rien qui soit de nature à éclairer le pythagorisme, ni qui révèle une puissante originalité. Il y a peut-être plus d'intérêt à rechercher au point de vue de l'art sous quelle forme le poète avait exprimé cet ordre d'idées dont il est pour nous l'interprète assez imprévu. Était-ce dans ses comédies? était-ce dans un poème distinct?

La première opinion, développée surtout par Grysar, dans son livre connu sur la *Comédie dorienne*, s'appuie d'abord sur un témoignage ancien, mais postérieur d'environ huit siècles aux faits racontés. Jamblique dit qu'Épicharme, une fois transporté à Syracuse, s'abstint, par crainte du tyran Hiéron, de confesser ouvertement sa foi de philosophe, mais la dissimula sous la forme poétique et se servit de la comédie pour publier les doctrines de Pythagore. Un apôtre déguisé en comédien, ce serait assurément une forme piquante de prédication philosophique, surtout si l'on se

représente le contraste que devaient offrir les audacieuses bouffonneries de la comédie antique et le caractère de la philosophie professée. Il s'agissait en effet de métaphysique, de science, de morale austère, matières peu propres, semble-t-il, à captiver une foule avide de plaisir et apportant au théâtre toutes les exigences d'un public de carnaval. Si nous connaissions dans le détail le mélange d'éléments si disparates, l'histoire de la propagande des idées par le théâtre trouverait ici son premier et son plus curieux chapitre. Malheureusement, nos fragments sont si loin de nous représenter nettement cette union du comique et du sérieux, que nous en sommes réduits à chercher le comique. C'est à ce point qu'on serait tenté de se demander, en négligeant l'autorité fort suspecte de Jamblique, s'ils ont pu appartenir à des comédies, et par suite, comme nous n'avons pas d'autres textes que ces fragments, si jamais la philosophie a pénétré dans le théâtre d'Épicharme.

Et, en effet, dans le ton, la note comique est à peine marquée. La forme est en général simple et familière, mais pas un seul trait ne rappelle, même de loin, la verve étincelante et hardie de la comédie ancienne. Peut-être l'intention comique se faisait-elle mieux sentir dans les passages qui encadraient ces morceaux ; mais il est clair que cette hypothèse n'a en elle-même aucune valeur.

On s'autorise, il est vrai, de quelques lignes de Plutarque auxquelles il a été fait allusion plus haut, sur l'argument de l'*accroissement*, pour restituer quelque scène à la façon de Molière. C'est M. Lorenz qui a eu l'idée de cette restitution assez ingénieuse. On se rappelle la consultation donnée à Sganarelle par le philosophe Marphurius et les coups de bâton par la vertu desquels le pyrrhonien reprend conscience de la réalité de son existence. Or nous lisons dans Épicharme que l'homme change perpétuellement, qu'il n'est pas le même aujourd'hui qu'hier, et l'on cite des formes de l'argument qui porte son nom, où l'invité d'hier n'est pas invité aujourd'hui, où un débiteur s'autorise de ce principe pour nier une dette contractée la veille. Mettez ces sophismes en action, supposez un hôte refusant sa porte à celui qu'il a invité le jour précédent, ou plutôt mettez le débiteur en présence du créancier et se défendant contre les réclamations de celui-ci avec ses armes philosophiques : « Tu ne m'as pas demandé hier cette somme? — Celui qui l'a demandée n'est plus. — Quoi? n'est-ce pas toi-même qui l'as reçue? — Je n'existais pas. » De même dans Molière : « Mais en l'épousant, je crains... — La chose est faisable. — Qu'en pensez-vous? — Il n'y a pas d'impossibilité. — Mais que feriez-vous, si vous étiez à ma place? — Je ne sais. » Et rien n'empêche de croire

que le créancier recourait aussi à l'argument décisif du bâton et réveillait ainsi chez le débiteur le sentiment de son identité. C'est peut-être à cela qu'aboutissait dans une comédie perdue l'exposition qui remplit le plus important des fragments philosophiques d'Épicharme, celui où est marquée l'empreinte de la doctrine d'Héraclite. On peut encore, pour donner plus de piquant à la scène, supposer que c'est le créancier qui est partisan de la doctrine du *devenir*, et que le débiteur se moque de lui en répondant par les propositions qu'il lui emprunte. Le défaut de cette restitution, quelque esprit qu'on y puisse mettre, c'est de ne reposer sur aucune base solide, car dans le passage de Plutarque bien interprété, ces exemples de l'*invité* et du *débiteur* sont attribués, non à Épicharme lui-même, mais aux sophistes qui ont tourné à leur manière son argument.

Cependant il y a deux raisons de penser que la plupart des fragments philosophiques ont été extraits de comédies. Parmi les cinq les plus étendus où ce caractère semble le plus marqué, trois au moins ne peuvent guère avoir une autre origine : ils sont sous forme de dialogue. Deux font parler successivement les interlocuteurs, et, dans le troisième, le personnage qui parle seul en interpelle un second, Eumée, auquel il communique ses observations sur l'instinct des animaux. Ce nom

d'Eumée a même fait penser que ces vers pouvaient être tirés de la pièce intitulée *Ulysse naufragé*. Ensuite les mètres employés par le poète amènent à la même conclusion : c'est ou le trimètre ïambique, qui de la poésie satirique est passé au drame, dont il est l'instrument ordinaire, ou bien le tétramètre trochaïque, qui ne convient pas mieux à une exposition philosophique. Ajoutons que l'emploi de ces deux vers dans une même œuvre, très fréquent dans le drame, serait sans exemple dans un poème didactique. Cette raison tirée des mètres est décisive. Elle tranche aussi la question pour des vers qui offrent un intérêt particulier parce qu'on y a cru saisir l'accent personnel du poète philosophe ; ce sont des tétramètres trochaïques :

« Ce que je pense, car telle est ma pensée, ce que je sais bien, c'est qu'il restera plus tard un souvenir de ces choses que je dis. Quelqu'un les dépouillera du mètre dont elles sont maintenant revêtues et, lutteur redoutable, fera voir que les autres sont faciles à abattre. »

Sans chercher quel peut être ce lutteur, annoncé peut-être après coup, et par conséquent si la prédiction est authentique, bornons-nous à remarquer qu'il semble qu'ici Épicharme, ou le personnage qu'il met en scène, se glorifie surtout de sa science dialectique, et nous avons vu qu'en effet le nom

du poète était resté attaché à une forme d'argument.

Si ce fragment porte l'empreinte de la comédie, elle n'y est pas facile à distinguer; mais elle ne l'est guère davantage dans les autres. Il faut donc conclure qu'autant qu'on en peut juger, la bouffonnerie, élément nécessaire de la comédie sicilienne, restait distincte de l'élément philosophique. Rien ne faisait pressentir dans l'expression des idées sérieuses ces fantaisies grotesques et ces hardiesses licencieuses dont Aristophane devait le plus souvent envelopper ses pensées les plus profondes ou les plus chères. La bouffonnerie pouvait être ailleurs, dans le cadre, dans d'autres scènes; quant aux parties qui ont valu à Épicharme le renom de philosophe, elles n'admettaient qu'un comique tempéré, qui ne devait se retrouver sur la scène athénienne que longtemps après, lorsque les premières effervescences de la comédie s'y seraient calmées. N'était-ce pas ce qui convenait à cette partie éclairée et polie du public, qui s'était formée sous l'influence d'une cour fréquentée par les plus beaux génies poétiques et qui ne pouvait se contenter de grosses farces? Le théâtre ne lui offrait ni l'âpre intérêt des passions politiques, qui ne pouvaient s'y donner carrière sous le régime des tyrannies, ni les grandes émotions de la tragédie, qui ne paraît à

Syracuse qu'accidentellement, comme une importation : au moins accepta-t-elle volontiers un plaisir plus délicat mêlé aux grossièretés d'un divertissement populaire.

D'un autre côté, s'il est probable que le petit nombre de fragments philosophiques qui nous est parvenu appartenait primitivement à des comédies, il n'en résulte pas nécessairement, comme le voudrait Grysar, qu'Épicharme n'avait pas composé sur ces matières un poème indépendant. Au contraire, cette supposition de l'existence d'un poème sur la nature, analogue à ceux de Xénophane, de Parménide, d'Empédocle, explique mieux le titre du poème pythagoricien d'Ennius; il est plus naturel de se figurer le poète latin imitant le poète grec et, par suite, inscrivant le nom de celui-ci en tête de son ouvrage. On se demande aussi comment il eût été possible de faire passer pour une œuvre d'Épicharme ce poème de *la République* que nous avons mentionné, s'il n'avait jamais écrit que des comédies. L'activité d'Épicharme en dehors du théâtre ne peut être mise en doute. La petite biographie de Diogène de Laërte lui attribue des mémoires dont l'authenticité lui paraît attestée, pour la plupart, par des notes marginales de l'auteur et qui traitaient de la nature, de la médecine, formaient des recueils de sentences morales. Sans accorder trop de valeur à ce témoignage, ni le sou-

mettre à une discussion approfondie, remarquons qu'il est difficile de penser, ou que des extraits de ses comédies aient suffi à remplir ces mémoires sur des sujets divers, ou que ces mémoires aient été mis sous son nom, si le faussaire ne s'était senti soutenu soit par l'existence d'écrits analogues d'Épicharme, soit par une opinion bien établie sur sa compétence en ces matières.

C'était donc une croyance répandue dans l'antiquité que le poète syracusain s'était occupé de tous ces sujets de manière à y laisser sa trace. Il était philosophe et moraliste ; il passait aussi pour avoir écrit sur la médecine ; Pline et Columelle le citent. Cela n'a rien de surprenant : il était de Cos, île consacrée tout entière à Esculape, où fleurissait une famille d'Asclépiades, où naquit Hippocrate, et des prescriptions médicales faisaient partie de la doctrine de Pythagore. Enfin on croyait qu'il avait composé un poème sur l'agriculture ; c'est ce que prouvent des vers où Stace [1] lui assigne les même droits qu'Hésiode à la reconnaissance des cultivateurs :

> ..... Quantumque pios ditarit agrestes
> Ascraeus *Siculusque senex.*

Était-ce sous l'intelligente inspiration d'Hiéron, comme Virgile sous celle de Mécène et d'Auguste,

1. *Silves,* V, 3, 150.

qu'il aidait ainsi à diriger le goût public vers les travaux de la campagne? Plutarque nous dit, en effet, que Hiéron, après son frère Gélon, développa l'agriculture et en fit un moyen politique de moralisation [1]. Faut-il croire plutôt qu'Épicharme céda seulement à l'attrait qu'exerça sur lui la riche nature de la Sicile et à un désir personnel de contribuer à l'instruction et au bien-être des heureux possesseurs de ces belles campagnes? C'était encore se montrer fidèle à la tradition pythagoricienne, celle que devait suivre avec éclat Empédocle, quand des travaux entrepris sur ses conseils rendaient la santé aux habitans de Sélinonte empestés par des marais, ou protégeaient une autre ville contre des vents pernicieux, et que par son intelligence des phénomènes naturels il devenait un des bienfaiteurs de la Sicile.

Quelle que soit la valeur de ces deux hypothèses, Épicharme n'en reste pas moins un des plus frappants exemples de cette ardeur qui entraînait alors les esprits sérieux vers l'étude féconde de la philosophie et de la science, principalement sous la puissante impulsion de Pythagore. Comment fut-il en même temps poète comique, et qu'était-ce que ses comédies? Telles sont les questions qu'il est naturel de se poser, sinon facile de résoudre.

1. *De sera num. vind.*, p. 552, a.

II

Le contraste entre les deux natures qui paraissent réunies chez Épicharme a semblé si étrange, que des érudits, Meursius, Gessner, Harless, l'ont dédoublé en deux personnages distincts, le poète et le philosophe. On a même été jusqu'à supposer un troisième Épicharme, médecin. Ces hypothèses ne sont nullement nécessaires. Dans le temps même où fleurissait à Syracuse la comédie dorienne, le grave et religieux Eschyle faisait représenter ses drames satiriques sur le théâtre d'Athènes. A la fin du *Banquet* de Platon, Socrate force ses interlocuteurs à reconnaître qu'il appartient au même homme d'être bon poète tragique et bon poète comique. Voilà donc pour les deux faces du drame la question soulevée et résolue dans l'antiquité. C'est bien le même Épicharme qui s'occupa de philosophie et de science, et qui fut en même temps le premier

des comiques illustres. Comment arriva-t-il à mériter cette gloire? D'abord, sans doute, grâce à ses dispositions propres, et aussi par une conséquence naturelle de son long séjour à Mégare, en Sicile. Il y passa toute son enfance, s'il est vrai qu'il y fut transporté de Cos à l'âge de trois mois, et probablement une grande partie du reste de sa vie, car il avait de cinquante à soixante ans lorsque, par suite de la conquête de Gélon, il vint habiter Syracuse. Or les exemples qu'il avait sous les yeux à Mégare lui donnèrent la première idée et la matière, sinon la forme, de ses drames.

En effet, la ville sicilienne avait reçu de sa métropole, la Mégare de Grèce ou Niséenne, un goût particulier pour les bouffonneries dionysiaques et même la tradition de grossières ébauches dans lesquelles on s'accorde à reconnaître la première apparition de la comédie. Les Doriens passaient pour exceller parmi les Grecs dans certaines représentations burlesques de la vie familière. Ils avaient beaucoup de danses imitatives, par exemple celle qui représentait à Sparte des voleurs maladroits de viandes. On sait que, dans l'éducation laconienne, les jeunes garçons étaient exercés à pratiquer ce genre de vol dans les repas publics, et rudement fouettés quand ils se laissaient prendre. Il y avait aussi de petites scènes mêlées d'improvisations, comme celle du médecin étranger

éblouissant le public par la singularité de son langage. C'était encore en Laconie que cette sorte de divertissement était usitée. Les germes d'action que renfermaient ces scènes et ces danses mimiques prirent un développement notable chez les Doriens de Mégare Niséenne, et c'est ce qui leur donne, dans la question des origines de la comédie, des droits supérieurs à ceux des Doriens de Sicyone, chez lesquels s'était développé un autre élément important, le *cômos*, ou procession bachique. C'est un point sur lequel on n'a pas insisté, et cependant il n'en est pas qui se dégage plus nettement des renseignements incomplets que nous fournit la critique ancienne. Il est indispensable de s'y arrêter et d'élucider, autant que possible, ces questions d'origine, si l'on veut rechercher en quoi a consisté l'invention d'Épicharme et ce qui en a déterminé le caractère.

Aristote, dont les indications, quelque insuffisantes qu'elles soient, nous fournissent notre plus précieux secours, rattache dans une vue générale la comédie à la poésie ïambique, et lui assigne pour origine particulière les improvisations des *phallophores*, c'est-à-dire de ceux qui prenaient part à la procession bachique du phallus. Or Sicyone se distingua par l'éclat de phallophories où l'élément ïambique avait sans doute sa place. Une curieuse description nous montre le chœur faisant son entrée

par les différentes portes de la scène, le visage caché par une sorte de chevelure d'acanthe et de serpolet que surmontait une épaisse couronne de lierre et de violettes, vêtu d'une espèce de fourrure persane [1]. Il s'avançait d'abord en bon ordre, conduit par le phallophore tout noir de suie, et chantant en l'honneur de Bacchus des vers traditionnels qui annonçaient la liberté des attaques auxquelles il allait se livrer; puis ceux qui le composaient se mettaient à courir, s'arrêtaient tournés vers les spectateurs et les assaillaient de railleries personnelles et souvent licencieuses. Il y avait donc deux parties dans ces phallophories : une procession avec l'effet des costumes, et des improvisations satiriques du genre de celles que l'usage autorisait dans le culte d'autres divinités et qu'on appelait d'un nom particulier, le *tôthasmos*. Les *ïambistes,* dont il est question à Syracuse, débitaient probablement, dans une fête aussi brillante et sous une forme plus ou moins préparée, des satires de même nature; l'ïambe se prêtait à l'improvisation. L'importance de cette partie satirique à Sicyone est attestée par une jolie épigramme de l'*Anthologie* [2].

« Bacchus a inventé les leçons d'une muse amie des jeux, en conduisant chez toi, ô Sicyone, le

1. Sémus de Délos dans Athénée, XIV, p. 622, *b-d.*
2. *Anthol. Palat.*, XI, 32.

joyeux cortège des Grâces. Le blâme y revêt la forme la plus aimable, l'aiguillon s'y cache sous le rire; c'est l'ivresse qui enseigne la sagesse à la cité. »

L'ancienne comédie des Athéniens n'eut guère de prétentions plus hautes. Elle avait du reste emprunté aux phallophories leurs deux éléments, qui s'y reconnaissent sans peine. C'était beaucoup; cependant ces emprunts ne suffirent pas pour constituer la comédie; et ce qui le prouve, c'est que les phallophories continuèrent à exister à côté d'elle, au lieu de se confondre avec un développement supérieur des mêmes principes : la description qu'on vient de lire se rapporte à une date assurément postérieure à la naissance et à l'organisation de la comédie athénienne. Le principal, c'était l'action, et tant qu'il n'y eut pas d'action, il n'y eut pas de comédie. Le jugement d'Aristote ne pouvait s'y tromper, et l'on voit clairement que, dans sa pensée, le drame comique n'est arrivé au terme de son développement propre et ne se trouve en pleine possession de lui-même que lorsqu'il s'affranchit de ce qu'il appelle la *forme ïambique*, c'est-à-dire de la satire personnelle et des formes sous lesquelles cette satire se produisait, lorsqu'il suit une marche logique et régulière, enfin lorsqu'il est devenu la *comédie nouvelle*.

Le mérite de Mégare Niséenne, c'est d'avoir

introduit dans les divertissements dionysiaques, phallophories ou autres, ce principe vivifiant de l'action. Sans doute ses premiers essais furent informes; on n'y trouvait rien qui ressemblât à une composition savante; les acteurs entraient en scène sans ordre, improvisaient au hasard, se livraient à toutes leurs fantaisies. Mais ce n'était plus la répétition monotone d'une procession ou d'une pantomime à un personnage, indéfiniment représentée sous les mêmes formes; il y avait pour chaque pièce une idée nouvelle, à laquelle se rapportait comme à un centre le jeu libre des acteurs. Cet effort d'invention fut suscité par des troubles politiques; il naquit des excès d'un soulèvement populaire. Lorsque, secouant le joug du tyran Théagène et surtout achevant de s'affranchir de la dure oppression des nobles, le peuple, selon l'expression de Plutarque, s'enivra du vin pur de la liberté, ces ébauches de comédie furent une forme des représailles qu'il exerça contre l'aristocratie. On devine à quels emportements de violence et de grossièreté il s'abandonna sous l'inspiration du Bacchus plébéien. Cependant ces jeux désordonnés d'une muse populaire, c'était le commencement de l'art. Bientôt le Mégarien Susarion allait porter dans un dème de l'Attique le germe de ce qui devait être, un siècle plus tard, la comédie politique; en même temps, Mégare Hybléenne recevait de sa métropole la tra-

dition de farces bouffonnes qui, transformées par l'art d'Épicharme, devaient donner ses premiers modèles à la comédie de mœurs et d'intrigue.

Il ne semble pas, en effet, que la satire politique ait pénétré dans la colonie sicilienne. L'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune révolution qui, par une destruction durable ou momentanée de la constitution dorienne, y ait donné accès à une pareille licence. En tout cas, une fois transporté de Mégare à Syracuse, où il donna sans doute la plupart de ses pièces, Épicharme n'aurait pu suivre sur ce point l'exemple de la mère patrie. Il est donc probable que chez les Mégariens de Sicile la liberté de l'insulte n'exista pas et qu'il y eut en général plus de réserve. D'un autre côté, ils trouvaient dans les dispositions de leur nouvelle patrie de quoi développer leur goût pour les facéties. Les Siciliens passaient dans l'antiquité pour avoir un tempérament particulièrement enjoué et caustique. « Jamais les Siciliens, dit Cicéron, ne sont en si mauvaise passe qu'ils ne disent quelque plaisanterie. » De plus, dans ces riches cités commerçantes de la Sicile et de l'Italie inférieure, le goût du plaisir était extrême; les fêtes s'y multiplièrent à l'infini : à Tarente, il y en avait plus que de jours non fériés, au témoignage de Strabon. Celles de Bacchus s'y célébraient avec une passion dont les kermesses de la Hollande donnent à peine l'idée aux mo-

dernes. « J'ai vu toute la ville ivre aux fêtes de Bacchus, » dit encore de Tarente un des interlocuteurs des *Lois* de Platon. Sur ces sortes de sujets le danger aujourd'hui pour la critique est d'atténuer. A distance, les mœurs s'effacent et ces exubérances disparaissent, tout se décolore et s'éteint, grâce à nos idées de régularité et aux préoccupations logiques des savants, qui enchaînent péniblement des faits à peine aperçus.

Les bouffons de la Grande-Grèce portaient le nom particulier de *phlyaques* (c'est-à-dire bavards), qui mérite d'être conservé, parce qu'il servit à désigner un développement postérieur de l'art comique chez les anciens. Il semble que les sujets des petites scènes qu'ils représentaient affublés de costumes grotesques aient été de deux sortes. Ou bien c'étaient des peintures chargées de la vie familière, où l'action très simple était soutenue par des observations morales, vivement lancées sous forme de proverbes et dans le dialecte populaire; ou bien, et ceci portait plus particulièrement encore l'empreinte du goût local, c'étaient des parodies mythologiques. En Sicile, on cite les *ïambistes* de Syracuse, dont nous avons relevé l'analogie avec les phallophores de Sicyone. Enfin il faut rappeler qu'à Sélinonte, colonie de Mégare Hybléenne, un vieux poète, Aristoxène, presque contemporain d'Archiloque, s'était distingué par des poèmes ïambiques.

Au témoignage d'Épicharme lui-même, c'était lui qui avait donné en Sicile le premier exemple de ce genre de composition.

Telles sont donc, pour conclure, les formes auxquelles aboutit dans les colonies occidentales le développement du comique dorien : la farce mégarienne, modifiée par l'esprit sicilien, et dans le sud de l'Italie, les petites scènes des phlyaques; les processions et les improvisations des ïambistes de Syracuse; enfin, sous une forme plus littéraire, les satires d'Aristoxène de Sélinonte. Ce sont les éléments qu'Épicharme trouve autour de lui et qui peuvent entrer dans la composition des œuvres d'art qu'il invente. On ne voit pas bien ce qu'il aurait emprunté aux ïambistes; mais il a imité la forme poétique d'Aristoxène, et ses sujets viennent directement des phlyaques. Comme les farces improvisées de ceux-ci, ils se divisent en deux classes : les parodies mythologiques, et les représentations de la vie familière; et de même aussi sans doute, la différence des sujets n'empêche pas que dans ces deux classes les thèmes de développement ne soient souvent les mêmes. Essayons maintenant de nous rendre compte de ce qu'il a fait.

Les comédies mythologiques ont naturellement pour personnages des dieux et des héros : les habitants de l'Olympe, Hercule, Bacchus, Ulysse, Prométhée s'y distribuent des rôles. Mais le pro-

pre de la parodie, c'est de ramener ces acteurs héroïques ou divins aux proportions de l'humanité, et de l'humanité contemporaine; c'est le principe même de l'effet comique. Xénophane disait : « Homère et Hésiode ont transporté chez les dieux tout ce qui chez les hommes est un sujet de honte et de blâme; ils ont attribué aux dieux beaucoup d'actes coupables, des vols, des adultères, des fraudes. » Dans le même temps, la comédie d'Épicharme pouvait aider sans intention la prédication du philosophe en mettant sur la scène les faiblesses divines. Seulement elle choisissait ce qui prêtait au ridicule; elle en étalait le détail sous les yeux et cherchait le rire par un contraste perpétuel entre la majesté des noms et des attributs et la vulgarité des actes, des sentiments, des situations. Elle le faisait avec une hardiesse qui dépassait de beaucoup celle du drame satirique; car, tandis que celui-ci se bornait à faire descendre les héros jusqu'à la société d'êtres à demi humains d'une bouffonnerie bestiale, sans porter autrement atteinte à leur dignité personnelle, c'étaient eux-mêmes, c'étaient les dieux qu'elle prenait plaisir à dégrader.

Ainsi dans la pièce intitulée *les Noces d'Hébé,* qui fut une seconde fois présentée ou publiée sous un nouveau nom, *les Muses*, on voyait les principales divinités de l'Olympe transformer le banquet

nuptial en débauche syracusaine. On sert un merveilleux poisson : c'est pour Jupiter. Il apprend qu'il y en a un autre pareil au marché : il le fait vite acheter pour lui-même et pour sa femme. Minerve, la chaste déesse, est la joueuse de flûte du repas; elle accompagne Castor et Pollux, qui exécutent une danse armée. Quant aux Muses, au lieu de charmer l'Olympe par leurs concerts, elles sont rappelées à leur première origine mythologique, elles redeviennent des nymphes des eaux, et non pas des eaux inspiratrices, mais des eaux poissonneuses du Nil, de l'Achéloüs, de cinq autres fleuves, qui représentent ce genre de richesses dans différentes parties de la terre, et l'on a soupçonné que leurs parents Piéros et Pimpléis, substitués à Jupiter et à Mnémosyne, personnifiaient par un jeu de mots étymologique, en même temps que les souvenirs de la Thrace poétique, l'embonpoint et la voracité. Ce chœur de Muses peu poétiques est donc composé des pourvoyeuses de la table des immortels, et quelques vers semblent indiquer que, dans la première forme de la comédie, le grand dieu Neptune remplissait une fonction analogue, ou faisait du moins le commerce maritime de filets dans l'intérêt des pêcheurs et de leurs clients.

Ce festin de l'Olympe réalisait par l'abondance et la variété tous les rêves de la gourmandise ou plu-

tôt de la gloutonnerie d'alors; des énumérations sans fin en détaillaient aù public toutes les richesses, poissons, coquillages, gibier, pains de toute sorte :

« Il apporte des coquillages de toute espèce, patelles innombrables, crabyzes, cécibales, téthyes, peignes, glands de mer, pourpres, huîtres aux valves bien jointes, qu'il est difficile d'ouvrir et facile d'avaler; moules, anarites, carices, épées, douces au palais et dures aux doigts qu'elles piquent, solènes longues et ovales; et la conque noire, que vendent tous les pêcheurs de conques; et aussi les coquillages de terre, et ces coquilles de sable mal famées, sans valeur, que tous les hommes appellent androphyctides et que, nous autres dieux, nous nommons leucées. »

Il n'y avait que des populations maritimes pour fournir une pareille liste; et encore nous n'avons pas tout. On ne peut songer à relever ici des mérites de premier ordre. Lisez cependant chez Rabelais ou ailleurs des énumérations analogues : outre que vous n'y trouverez plus le rythme poétique ni la langue fine et sonore de l'écrivain grec, vous y chercheriez vainement l'effet de cette multitude de noms qui se pressent et s'accumulent, relevés chemin faisant par des épithètes expressives, des traits descriptifs ou plaisants, des parodies, réunis et entraînés par le même flot de verve et de bonne humeur.

Dans le théâtre d'Épicharme ce thème de la gourmandise paraît avoir été inépuisable. Il y avait évidemment encore la peinture d'un repas dans la pièce intitulée : *les Cômastes ou Héphæstos*. Il n'en reste guère que le titre; mais ce titre est significatif, et l'on a pu reconnaître d'après des indices à peu près certains que *les Cômastes* avaient pour sujet un banquet où Bacchus enivrait Héphæstos ou, sous la forme latine, Vulcain, retiré à Lemnos par suite d'un exil volontaire, et la pompe bachique qui accompagnait le retour du dieu dans l'Olympe. Une pareille matière, riche en incidents burlesques et en mots plaisants, convenait parfaitement à la comédie dorienne. On en peut dire autant du *Cyclope*, où Polyphème était, comme dans l'*Odyssée*, enivré par Ulysse. C'est de ce côté que paraissent se tourner, quelquefois contre toute attente, beaucoup de sujets mythologiques. Ainsi le vers souvent cité : « Il n'y a pas de dithyrambe quand on boit de l'eau, » était tiré de *Philoctète*. Les sirènes, dans la pièce qui porte ce nom, remplaçaient le piège de leurs chants mélodieux par l'appât d'une grasse et abondante hospitalité. Les poissons, les oiseaux, des mets de diverses sortes, avec leurs modes de préparation, remplissent encore une appétissante énumération. A plus forte raison, des types consacrés comme celui d'Hercule donnent-ils matière à des développements analo-

gues. Ici c'est surtout la peinture d'une prodigieuse voracité :

« D'abord, si tu le voyais manger, tu en mourrais. Son gosier gronde, ses mâchoires craquent, ses molaires résonnent, ses canines grincent; il siffle des narines, il agite les oreilles. »

Cette description nous transporte en pleine charge populaire; elle ne dut pas déplaire aux délicats. Les Grecs seront toujours prêts à rire de la gloutonnerie d'Hercule; les spectateurs d'Euripide prendront plaisir à le voir manger et boire de bon cœur dans la maison d'Admète tout en deuil, avant d'aller arracher Alceste au génie de la mort. Dans Épicharme, qui présentait sous de pareils traits le vainqueur de Busiris, la partie la plus raffinée du public admirait cet art nouveau, qui relevait le grotesque par une recherche expressive de mots et d'harmonies et le revêtait pour la première fois du mètre poétique.

La place réservée aux plaisirs de la table dans le théâtre du comique syracusain s'explique d'abord par le rapport qu'avait un pareil sujet avec le *Cômos* bachique, une des principales sources de la comédie. C'était, en outre, une conséquence des mœurs siciliennes. Les Doriens de la Sicile et de l'Italie ressemblaient peu aux Doriens de Sparte. Déjà dans la Mégare de Grèce, enrichie par le commerce et énervée par le luxe, les banquets doriens

étaient devenus des plaisirs recherchés et des débauches. Les goûts qu'elle transmit à ses colonies y trouvèrent les meilleures conditions pour prospérer. Sans doute la Mégare de Sicile ne fut pas en reste avec sa métropole, et il est évident que Syracuse, le séjour définitif d'Épicharme, n'avait pas reçu des traditions plus austères de la sienne, la voluptueuse Corinthe. Voilà pourquoi l'œuvre comique de notre poète, à en juger par les fragments qui sont venus s'accumuler dans *le Banquet* d'Athénée, paraît avoir été une perpétuelle satire de la gourmandise sicilienne.

Il est certain qu'il avait traité d'autres thèmes. Par exemple, les aventures d'*Ulysse transfuge*, — c'était le nom d'une comédie, — pénétrant dans l'intérieur de Troie et reconnu par Hélène, prêtaient assurément à plus d'une situation comique; mais on ne sait rien de la façon dont elles étaient présentées. De tous les éléments comiques, ce qui se rapporte à la bonne chère est le seul qui ait survécu dans les dix-huit pièces mythologiques dont on a les titres. Il s'est également conservé dans les autres comédies. Ainsi celle qui était intitulée *la Terre et la Mer* renfermait des développements gastronomiques. Un débat était peut-être institué entre les deux éléments au sujet de la supériorité de leurs produits. La tradition de cette sorte de lutte n'était pas destinée à périr de sitôt, car Sué-

tone nous raconte que l'empereur Tibère récompensa magnifiquement Asellius Sabinus pour son *Concours entre le champignon et le becfigue, l'huître et la grive.* Quelque esprit que l'auteur eût dépensé dans le détail, cela devait être singulièrement froid. C'est à Athènes, dans la période de verve inventive et de franche bouffonnerie, que les sujets de cette nature trouvèrent leur expression la plus plaisante et la mieux faite pour la scène. *Les Poissons* d'Archippus paraissent avoir été le chef-d'œuvre du genre. On sait que les poissons occupaient la place d'honneur sur les tables recherchées des anciens. Dans la pièce athénienne, ils soutenaient une guerre heureuse contre leurs ennemis les gourmands, et à la suite intervenait entre les belligérants un traité, en vertu duquel les vainqueurs rendaient les joueuses de flûte et certains viveurs spirituels, dont ils s'étaient emparés au grand dommage des festins, privés de leurs meilleurs éléments de joie : en échange, ils recevaient pour leur pâture les gourmands voraces comme le poète tragique Mélanthius. Il est probable que ces qualités d'entrain et de spirituelle bonne humeur se trouvaient déjà dans le théâtre d'Epicharme, et l'on risquerait de se tromper si, sur la foi des titres et de quelques débris isolés, on prétendait juger de la variété d'invention de ces pièces. Elle se laisse un peu mieux apprécier dans ce qui nous

est resté des pièces de la seconde classe, celles dont les sujets étaient directement empruntés à la vie réelle. Voyons ce que les textes et les indications anciennes peuvent nous donner sur la nature de cette seconde espèce de comédies.

D'abord c'est à elles qu'il semble le plus naturel de rapporter pour une bonne part un assez grand nombre d'observations et de conseils conservés dans des vers détachés, où se reconnaît encore l'influence pythagoricienne ou, plus exactement, la méditation du penseur préoccupé de discipline intérieure et de pieuse direction de la vie pratique. Il suffit de choisir quelques citations pour retrouver plusieurs des principales lignes de la morale d'Épicharme.

« Une vie pieuse est le meilleur viatique pour les mortels. — Rien n'échappe à la divinité, il faut que tu le saches bien; Dieu est lui-même notre surveillant; rien n'excède sa puissance. — Les dieux nous vendent tous les biens au prix des fatigues. »

Avec cette idée d'un gouvernement divin, attentif et exigeant, va celle d'un gouvernement de soi-même qui rend indépendant de l'incertitude de la destinée :

« Que tes pensées conviennent à une longue vie comme à une courte. »

L'empire sur les passions, la méditation, les

bonnes habitudes, un régime moral qui forme le caractère et donne l'égalité d'âme, voilà les vrais moyens d'éviter les fautes et de trouver le bonheur :

« Ce n'est pas la passion, c'est l'esprit qui doit dominer. — Avec la colère, nul ne prend sur rien une bonne décision. — Amis, les soins répétés donnent plus qu'une bonne nature. — Le caractère est le bon génie des hommes; ce peut être aussi leur mauvais. »

Une de ces maximes représente bien le sage antique réfléchissant dans le calme, quand il est libre des distractions de la journée :

« Toutes les pensées sérieuses se découvrent plutôt pendant la nuit. »

Mais ce sage, qui publie sa sagesse par la bouche de la comédie, ne se tient point en dehors de la vie active ni de ses conditions, souvent difficiles dans ces temps d'annexions violentes et de tyrannies dominatrices. De là des conseils de prudence pratique; par exemple celui-ci, devenu célèbre chez les anciens et cité par Cicéron comme une parole précieuse de l'*avisé Sicilien :*

« Sois sobre et souviens-toi de te défier : ce sont les nerfs de la sagesse. »

Et encore : « Pour juger un homme, sache comment il se conduit avec autrui. — Il est bon aussi de se taire en présence des puissants. »

Un pas de plus, et nous sortons tout à fait de la

morale générale, pour retrouver la comédie, alimentée par les travers des hommes et moralisant par la satire :

« Tu n'es point habile à parler, mais impuissant à te taire. — Tu n'es point humain, mais malade : tu donnes pour ton plaisir. »

Voilà le bavard et le prodigue. Ici et dans quelques autres fragments, règne le ton modéré qu'adoptera la comédie nouvelle. Rien ne fait songer aux excès ni aux personnalités de la comédie politique. S'il se rencontre une allusion à un fait ou à un personnage, la réalité présente ne pénétrera sur la scène qu'avec les allures respectueuses qu'elle s'impose dans les pièces lyriques qui se chantent en l'honneur des victoires remportées aux grands jeux de la Grèce. C'est ainsi que, dans la comédie *la Fête et les Iles,* Épicharme se rencontre avec Pindare pour célébrer l'intervention bienfaisante par laquelle Hiéron venait de protéger les Locriens contre les menaces d'Anaxilas de Rhégium.

Épicharme alla-t-il, dans son travail d'invention comique, jusqu'à réunir et concentrer les traits d'observation morale ou de satire pour en former des caractères? Quelques titres : *le Paysan*, *l'Homme supérieur*, *la Mégarienne* (qui fait penser à *l'Andrienne* de Ménandre et à d'autres titres analogues de la moyenne et de la nouvelle comédie), ne suffisent

pas pour autoriser la supposition qu'il y eût dans ces pièces l'étude plus ou moins approfondie d'un personnage. Mais, à défaut de caractères nettement tracés, un fort joli fragment d'une comédie intitulée : *l'Espérance ou Plutus*, nous fournit la première esquisse d'un type, celui du parasite, que les comiques latins devront souvent reproduire à l'imitation des Grecs. Le personnage, qui vient d'être dépeint faisant dans un banquet l'éloge de la frugalité et avalant d'un trait une grande coupe de vin, expose lui-même son genre de vie :

« Je dîne avec qui veut : il n'y a qu'à m'inviter ; et aussi avec qui ne veut pas : nul besoin d'invitation. A table, je suis plein d'esprit, je fais beaucoup rire et je loue le maître de la maison. Si quelqu'un s'avise de me contredire, j'accable d'injures le contradicteur. Et puis, après avoir bien mangé et bien bu, je m'en vais. Un esclave ne m'accompagne pas avec une lanterne; mais je marche tout seul, en trébuchant dans les ténèbres. Si je rencontre la garde, je mets sur le compte de la bonté divine d'en être quitte pour quelques coups de fouet. Et quand je suis arrivé chez moi tout moulu, je dors par terre sans m'inquiéter de rien, tant que le vin pur engourdit mes sens. »

Il y a loin de ce pauvre homme, philosophe à sa façon, à l'Ergasile de Plaute, le convive *invocatus*, endurci aux soufflets et aux coups de pots brisés

sur son front, et surtout au Gnathon de Térence, florissant exploiteur de la sottise des riches. Ce ne sont pas encore les brutalités des mœurs romaines ni les impudentes forfanteries et les amplifications chargées où se complairont les Latins; mais ce peu de traits ont un air de vérité simple qui intéresse et se maintiennent dans ce ton de mesure discrète qui sied bien au moraliste grec.

C'est le caractère tempéré qui domine dans nos fragments, et l'on est disposé à croire qu'il en est de même dans toute la partie morale du théâtre d'Épicharme. Il nous est parvenu quelques anecdotes sur son séjour à Syracuse. Deux nous font entrevoir que les rapports avec Hiéron n'étaient pas toujours faciles; elles nous montrent par quelles duretés, au milieu de ses faveurs et de ses magnificences, s'échappait parfois l'orgueilleuse et violente nature du tyran. Une troisième anecdote est d'un intérêt plus intime, parce qu'elle nous donne bien le ton de la sagesse sereine du poète moraliste, instruit par la méditation et par l'expérience de la vie. Vers la fin de sa longue carrière, il était un jour assis sous un portique avec des vieillards de son âge : « Je ne voudrais plus que cinq ans de vie, se mit à dire l'un deux. — Trois me suffiraient, dit un autre. — Quatre, reprit un troisième. — Mes bons amis, interrompit Épicharme, à quoi bon vous disputer pour quelques jours? Nous tous, que le sort

a rassemblés ici, nous sommes au couchant de la vie : pour nous tous il est donc temps de partir au plus vite, avant que nous ayons à souffrir de quelqu'un des maux attachés à la vieillesse. » Voilà, dans son application simple et personnelle, cette science morale qu'Épicharme avait enseignée dans ses comédies.

III

Une étude, où l'on aurait pu réussir à déterminer les éléments et la nature du comique dans Épicharme, aurait pour conclusion naturelle une définition de l'art chez cet inventeur de la comédie. De quelles formes avait-il revêtu ces œuvres qu'il créait? quelles qualités de composition y avait-il introduites? On se demanderait enfin ce que lui doivent Aristophane et Ménandre, les grands noms de la comédie attique. On conçoit quel intérêt s'attacherait à des recherches qui conduiraient à une appréciation plus exacte des chefs-d'œuvre du genre, et combien il est regrettable qu'elles ne puissent être sérieusement entreprises. La matière manque; le poète lui-même, détruit par le temps, se dérobe à nous; il nous livre si peu de son œuvre, que ce n'est guère qu'à l'aide d'indices extérieurs que l'on peut hasarder quelques réponses à ces questions.

Il faut d'abord se représenter Épicharme dans les conditions où il composait ses comédies, admis à la cour polie et magnifique de Gélon et de Hiéron, les princes les plus puissants et les plus riches de la Grèce, avec cette élite de génies, Simonide, Pindare, Eschyle, dont la présence, plus d'une fois renouvelée, y suppose le goût et l'intelligence de tout ce que la poésie put mettre dans ses plus belles œuvres de science délicate et d'élévation. Sans doute, à côté d'eux, il pouvait y avoir place pour des talents bien différents, et l'on comprend très bien que Hiéron ait aimé en même temps les hardiesses bouffonnes de la comédie; ainsi, au théâtre d'Athènes, le même public applaudissait, après la trilogie tragique, le drame satirique qui complétait la représentation. Il est même probable qu'Épicharme, fixé à Syracuse et familier du palais, fut de la part du souverain l'objet d'une faveur plus marquée et plus constante, et qu'il put s'y livrer plus librement à son naturel. Un trait conservé par Plutarque [1] nous donne un exemple de la hardiesse spirituelle qu'il portait dans cette familiarité avec le tyran. Hiéron l'invitait à dîner peu de jours après avoir fait périr quelques-uns de ceux qu'il admettait dans son intimité. Le poète lui répondit : « Tu sacrifiais dernièrement, et tu

1. *De adulat. et am.*, p. 68, a.

n'as pas invité tes amis. » La phrase grecque pouvait aussi bien signifier : « Tu sacrifiais tes amis, et tu ne m'as pas invité. » On ne dit pas que Hiéron se soit offensé de cette courageuse réponse. Cependant le même auteur rapporte [1] qu'il punit le poète comique pour s'être permis des paroles inconvenantes en présence de sa femme. D'après ces deux souvenirs, il ne semble pas qu'Épicharme, dans cette cour brillante d'un tyran cruel et jaloux de sa dignité, ait dû être fort encouragé à l'abus des grossièretés comiques.

Lors donc qu'on se demande s'il faut le considérer comme un poète poli et raffiné, comme un poète de cour, ou comme un poète populaire, fidèle interprète de cette exubérance de gaieté licencieuse que provoquaient chez la foule les fêtes de Bachus, on est averti que la question ne peut se poser sous cette forme absolue et que la seconde alternative souffre au moins de fortes atténuations. Sans doute le caractère propre des divertissements comiques, tels qu'ils étaient nés des débauches dionysiaques, ne pouvait disparaître, et la partie distinguée du public aurait été la première à se plaindre, si la marque hardie du dieu avait été effacée. Mais ces mêmes spectateurs, habitués à des jouissances délicates, demandaient aussi quelque chose de plus relevé à

1. *Apophth. reg.*, p. 175, c.

celui qui prétendait à leurs suffrages; ils voulaient applaudir, non pas un simple bouffon, mais un artiste. Nous savons déjà qu'il y a plus d'une raison de croire qu'Épicharme s'efforça de les satisfaire; ajoutons-y une présomption.

Il est un nom que les témoignages grecs citent souvent à côté de celui d'Épicharme, c'est le nom de Phormis, qui partage avec lui l'honneur d'être désigné par Aristote comme ayant constitué la comédie par l'invention de la fable. Ce Phormis fut lui-même un remarquable exemple de ce que la vie de beaucoup de Grecs distingués avait alors de mobile et d'imprévu. Né à Ménale en Arcadie, il obtint à Syracuse la faveur de Gélon et de Hiéron. Le premier lui accorda même assez de confiance pour le charger de l'éducation de ses fils. Une pareille fonction, non moins surprenante chez un auteur comique que la qualité de philosophe, fait l'éloge du caractère de Phormis. Ce qui n'est guère moins inattendu, c'est que son titre principal à l'estime des princes de Syracuse paraît avoir été son mérite militaire. Il se distingua dans les guerres soutenues par les deux frères, y accomplit des actions d'éclat et y gagna une grande fortune, qui lui permit de consacrer des statues comme offrandes à Olympie et à Delphes. Pausanias vit à Olympie l'image de Phormis lui-même luttant contre trois adversaires successifs. Ce n'était pas une de

ses propres offrandes, mais elle avait été consacrée par un Syracusain nommé Lycortas : preuve vraisemblable de l'enthousiasme qu'avaient excité ses hauts faits. Tel était le personnage que la muse avait doué par surcroît du génie de l'invention comique. Les sept ou huit titres qui nous sont restés, *Admète*, *Alcinoüs*, *le Sac d'Ilion*, *Persée*, etc., annoncent des pièces à sujets mythologiques. Sa renommée chez les anciens n'avait pas égalé celle d'Épicharme. La seule chose qui lui soit attribuée en propre, — et c'est là ce qui nous fournit un indice sur le ton de la comédie de son rival, — c'est l'introduction du luxe dans l'appareil des représentations : l'usage de tentures en cuir couleur de pourpre, magnificence exagérée au jugement d'Aristote, et de longs et riches vêtements pour les acteurs, comme dans les représentations tragiques. Cet éclat extérieur s'accorde mal avec l'idée de pièces uniquement appropriées aux plaisirs grossiers de la multitude.

Dans notre ignorance de la vérité, il semble assez probable que les goûts luxueux de Gélon et de Hiéron ne furent pas étrangers à cette invention de comédies régulières que rendit possible le talent d'Épicharme et de Phormis. Les parodies mythologiques, aimées des Siciliens et des Italiens, prirent à Syracuse une forme plus digne de figurer dans des fêtes brillantes, sur ce théâtre qui avait

été magnifiquement construit avant celui d'Athènes et où devait bientôt paraître la tragédie d'Eschyle; Épicharme opéra seul la même transformation dans ces petites peintures de mœurs bouffonnes dont Mégare Hybléenne avait reçu la tradition de sa métropole, et ainsi se trouva constituée son œuvre dramatique dans ses deux ordres de sujets. Il résulterait de là que ses comédies, au moins celles qui étaient arrivées à leur perfection et qui étaient restées, avaient été écrites à Syracuse et appartenaient à la seconde moitié de sa vie; ce qui est conforme à ce qu'on lit dans Suidas.

En quoi consistait dans Épicharme cette transformation qui de grossières ébauches avait fait des œuvres d'art? Le premier mérite était évidemment celui de la composition. Il fit des pièces régulièrement construites par le progrès d'une action qui se nouait et se dénouait. Avant lui, il n'y avait que des idées comiques, de petites scènes isolées, qui se bornaient à un point détaché d'une légende mythologique ou à un détail de mœurs traité en lui-même, sans rapport avec un sujet plus général ni avec une intrigue dramatique. Tel est bien le sens du seul témoignage ancien que nous ayons sur cette question [1], et c'est ce qui a été bien établi par Grysar dans son étude sur la comédie dorienne.

1. Anonyme, *De comœd.*, III, 5.

Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que nous en sommes réduits à nous arrêter là. Qu'était-ce au juste que la composition d'une comédie d'Épicharme? Quelle en était l'unité, la marche, le développement? Se contentait-il de renfermer différentes scènes à peu près juxtaposées dans un cadre fourni par une donnée mythologique ou autre, ou bien les unissait-il entre elles par un lien plus étroit? L'unité résidait-elle dans la suite logique de l'action ou seulement dans le ton et l'impression dominante? L'effet était-il obtenu par une progression intime de l'intérêt dramatique, ou était-il le résultat d'un mouvement et comme d'un rythme extérieurs produits par des combinaisons analogues à celles que nous remarquons chez Aristophane? Comment nous prononcer sur ces points divers, quand tout nous fait défaut, les jugements de la critique ancienne comme les œuvres du poète? Bornons-nous à ces remarques générales, que les thèmes mythologiques, très familiers au public, étaient plus propres à fournir des cadres qu'ils ne prêtaient au développement d'une action fortement enchaînée, et qu'il était d'ailleurs naturel que ces premières comédies, succédant à de libres et légères esquisses et admettant elles-mêmes des éléments assez disparates, ne s'astreignissent pas à une composition très savante ni très sévère.

Il n'est pas tout à fait exact de dire que nous

n'avons aucun jugement ancien. Horace, dans un vers souvent cité dont on cherche encore le sens,

Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,

se moque de ces admirateurs indiscrets qui attribuent à Plaute le genre de rapidité d'Épicharme : mais quel est ce genre? Des deux termes comparés, un seul est sous nos yeux, et la justesse de la comparaison étant contestée par le juge délicat qui nous en apprend l'existence, nous ne pouvons avec sécurité conclure du terme connu à l'inconnu et demander à Plaute quel était ce mérite particulier du modèle grec. La rapidité de Plaute, nous sommes déjà embarrassés pour la définir. C'est sans doute ce mouvement extérieur, cette agitation des personnages qui faisait ranger la plupart de ses pièces dans la catégorie que l'on désignait sous le nom de *motoriæ;* c'est aussi le mouvement, la verve entraînante du dialogue : lequel de ces deux caractères rapprochait le poète latin d'Épicharme? Telle est l'incertitude qui nous arrête dans l'interprétation de l'unique témoignage qui nous vienne de l'antiquité. Le plus sage est d'y rester, sans prétendre affirmer dans l'inconnu.

Ne négligeons pas cependant un indice qui peut donner lieu à une hypothèse, sinon sur la composition intime, du moins sur la structure extérieure

des comédies d'Épicharme. On trouve dans les collections un assez grand nombre de vases, originaires de l'Attique et de la Grande-Grèce, dont les peintres paraissent avoir emprunté leurs sujets à des drames satiriques ou à des scènes comiques de mythologie dans le goût dorien. Tel est le vase souvent cité de la Vaticane, où sont représentées les amours de Jupiter et d'Alcmène. Le dieu, coiffé du modius comme Sérapis et portant un masque barbu peint en blanc, tient une échelle, tandis qu'un Mercure ventru et vêtu en esclave comme le faux Sosie de l'*Amphitryon*, l'éclaire avec un falot et qu'Alcmène se montre à la fenêtre. Les aventures d'Hercule avec les Pygmées ou les Cercopes, celle de Taras, le héros éponyme de Tarente, sur son dauphin, étaient de même parodiées. Parmi ces peintures de vases, un certain nombre se rapportent à un sujet traité par Épicharme dans sa comédie intitulée *les Cômastes ou Héphæstos*. Elles représentent le retour d'Héphæstos ou Vulcain dans l'Olympe, où il est ramené par Bacchus. Il avait abandonné le séjour des dieux à la suite des querelles et des ennuis qu'il s'était attirés pour avoir, sans doute par l'ordre de Jupiter, retenu sa mère Junon comme enchaînée sur un siège magique. Cette première légende est figurée sur le vase de Bari, conservé aujourd'hui au British Museum, et nous savons qu'il en était question dans la pièce

d'Épicharme. Bientôt les habitants de l'Olympe regrettèrent l'absence de Vulcain; leurs banquets ne pouvaient se passer du joyeux suppléant de Ganymède, qui savait si bien au besoin y faire renaître la gaieté. On députa donc vers lui à Lemnos Bacchus, qui l'enivra et le ramena en pompe dans l'Olympe. Tel est le petit mythe, si favorable à la comédie, dont les peintres de vases aimaient à reproduire le dénouement. Une de leurs œuvres est particulièrement intéressante pour nous. Elle se compose de quatre personnages qui ont chacun leur nom inscrit au-dessus de la tête : le satyre Marsyas, jouant de la double flûte, ouvre la marche; à sa suite viennent une bacchante, en proie à l'exaltation dionysiaque, la tête renversée, tenant d'une main le thyrse et de l'autre une grande coupe à deux anses; puis Bacchus ivre, et, le dernier, Vulcain, faisant un geste de consentement. La bacchante s'appelle *Comodia;* elle personnifie non pas la comédie, mais le chant du cômos ou le cômos lui-même, la procession dionysiaque, enivrée par son dieu et le célébrant par les chants qu'il inspire. Ce cômos, cette pompe bachique, dont Vulcain consent à faire partie, c'est vraisemblablement la tradition figurée de représentations qui avaient égayé les spectateurs de Tarente ou de Syracuse. On peut croire qu'il terminait les *Cômastes* d'Épicharme : la plupart des pièces d'Aristophane finis-

sent de même par une marche en procession, bachique, nuptiale, ou d'un autre caractère, et c'est là un souvenir évident de l'origine même de la comédie.

Ainsi ces peintures de vases, qui, sans être en rapport direct ni de date ni de provenance avec la comédie d'Épicharme, paraissent cependant issues de la comédie dorienne, rendent assez probable que le drame du poète de Syracuse a eu, au moins une fois, pour conclusion le spectacle d'une pompe dionysiaque mêlée de chants. Quant à la restitution de Grysar, qui divise cette comédie des *Cômastes* en trois actes, l'enchaînement de Junon sur le siège magique, la retraite de Vulcain à Lemnos, et son retour sur l'Olympe, elle est plus ingénieuse que vraisemblable, et l'on peut remarquer que, pour vouloir amplifier la composition dans Épicharme, il l'affaiblit. Car cette série de trois petits drames dans une pièce d'une étendue médiocre ne formerait qu'un ensemble assez lâche [1]

1. Les comédies d'Épicharme étaient courtes. Depuis la première publication de cette étude, M. Birt (*Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur*, pp. 496 et ss.) a trouvé une confirmation de ce fait, déjà reconnu par M. Lorenz (p. 174), dans un témoignage d'Apollodore d'Athènes recueilli par Porphyre (*Vie de Plotin*, 24). Apollodore, dans son ouvrage sur Épicharme, disait que les pièces de ce poète (il y en avait 35) ne remplissaient pas plus de 10 tomes. Chacun de ces tomes, dont la contenance devait être d'environ 1500 vers, renfermait donc trois ou quatre pièces.

et il est trop évident que l'effet n'en pouvait être aucunement comparable à celui des trilogies d'Eschyle.

Épicharme fit de la comédie une œuvre d'art, non seulement par le développement de la fable et par la composition, mais aussi en la revêtant de la forme poétique qui lui était certainement étrangère avant lui. Tous ses fragments se répartissent entre trois espèces de pieds, les ïambes, les trochées et les anapestes. Cette variété d'effets rythmiques indique chez le poète un art assez avancé pour approprier le mètre au sujet : deux de ses pièces, *les Danseurs* et *le Chant de victoire*, étaient tout entières écrites en anapestes, mesure consacrée à la marche et à la danse [1]. Il n'est pas indifférent de remarquer que nous avons de son contemporain, l'ïambographe Ananius, dont le nom se rencontre dans un de ses vers, un fragment gastronomique; l'ïambe était donc alors appliqué ailleurs qu'au théâtre à ce genre de sujet si aimé d'Épicharme. Du reste, dans l'emploi de ces différents mètres, il se permettait plus de liberté que ne l'avaient fait les poètes qui en avaient usé avant lui et que ne devaient le faire les comiques athéniens. La comédie lui semblait demander un certain degré d'abandon dans ses allures; et ces

1. Nouvel indice, d'après une remarque de M. Weil, que les comédies d'Épicharme étaient courtes.

négligences métriques s'accordaient avec les formes de langage qu'il empruntait volontiers au dialecte populaire.

Chez les Grecs, toute représentation d'une œuvre poétique faite au moyen de plusieurs personnages comprend à l'origine, avec la poésie, la musique et la danse, et la composition pour le poète consiste à combiner ces trois éléments. C'est ce que fit Épicharme sans aucun doute; mais de quelle manière et dans quelle mesure, nous l'ignorons. La musique et la danse s'unissaient-elles à des chœurs ou à des monodies ou à certains jeux de scène? Et d'abord le chœur existait-il dans les comédies d'Épicharme? Oui, très probablement; car on ne se représente guère sans chœur les deux pièces qui viennent d'être rappelées, *les Danseurs* et *le Chant de victoire*. Dans *les Noces d'Hébé*, il y avait sept Muses : sans doute une seule prenait la parole dans le dialogue et les autres formaient un chœur. Enfin, il est conforme aux origines de la comédie, née du cômos, qu'au moins des marches rythmées, avec des chants ou un accompagnement de flûte, aient fait partie du spectacle. D'un autre côté, sur trois cents vers environ qui sont attribués à Épicharme, il n'y en a pas un seul qui ait le caractère lyrique, c'est-à-dire où l'on reconnaisse ces mètres variés qu'Aristophane a employés dans les chants de ses chœurs, et rien n'indique que le

chœur du poète syracusain ait eu sa place marquée dans l'orchestre et y ait exécuté les figures ou les évolutions d'une chorégraphie plus ou moins ingénieuse. Ces chœurs, qui paraissent avoir existé dans certaines pièces d'Épicharme, ne ressemblaient donc nullement à ceux de l'ancienne comédie athénienne, et ce qui confirme cette conclusion, c'est qu'on voit Cratinus lui-même se passer complètement des chants du chœur dans *les Ulysses*, sans doute un de ses premiers ouvrages. Or il semble vraisemblable que l'exemple du maître sicilien ait été surtout suivi dans une comédie mythologique.

Ainsi, quelles qu'aient été la puissance d'invention d'Épicharme et la valeur de ses compositions dramatiques, il ne faut pas se figurer ces premières œuvres de la comédie comme réunissant déjà toutes ces richesses de combinaison et toutes ces recherches d'art que nous admirons dans Aristophane. Essayons de déterminer — ce sera la conclusion naturelle de cette étude — ce qui était resté des efforts de ce créateur de la comédie et ce que lui ont dû ses successeurs.

Nous venons d'indiquer les conditions extérieures de forme dont il donne le premier exemple : l'emploi de divers mètres poétiques avec la musique et la danse. C'était beaucoup; en revêtant la comédie de ces formes, il lui donnait accès parmi

les œuvres d'un art plus délicat et la marquait d'un signe de noblesse qu'elle devait garder dans toute l'antiquité. Ce n'était pas le principal : Épicharme la constitua surtout par l'invention de la fable, c'est-à-dire par la conception et le développement d'une action régulière. C'est ce que fait nettement entendre le témoignage d'Aristote; il est même à remarquer que, dans la pensée du grand critique, la comédie d'Épicharme semble se lier directement à celle de Ménandre : il paraît faire abstraction de l'ancienne comédie athénienne qui, pour lui, n'est qu'une déviation; car, engagée dans ce qu'il appelle la *forme ïambique*, c'est-à-dire entravée dans sa marche par les fantaisies de la satire personnelle et par la liberté des allusions, elle n'atteint pas à ce degré d'indépendance et de généralité que demande le drame.

Cette rigoureuse théorie du philosophe est favorable à Épicharme, puisqu'elle lui assigne l'honneur d'ouvrir à l'art la voie droite et légitime. Cependant, en un sens, elle lui fait tort; car l'exposition trop sommaire qu'on lit dans la *Poétique* ne dit pas tout ce que l'ancienne comédie, — cette vive production de l'esprit athénien, dont le silence d'Aristote ne peut diminuer la valeur — avait emprunté aux exemples du comique sicilien. Sans parler de certaines pièces de Cratès, de Phérécrate, d'Hégémon de Thasos, même de Cratinus, où, soit

par une répugnance des auteurs, soit par suite des circonstances, l'élément politique n'avait pas pu se donner carrière et qui par là rentraient davantage dans les conditions de la comédie de Syracuse, il y avait des sujets, des scènes, des personnages qui venaient en droite ligne de cette comédie : par exemple, ces développements gastronomiques dont nous avons parlé et tout ce qui se rapportait à la parodie des dieux et des héros. Ce dernier genre de thème, après avoir fourni une abondante matière à l'ancienne comédie, défraya plus largement encore la comédie moyenne, dont la riche production, si complètement perdue pour nous, s'étendit sur tout le IVe siècle avant Jésus-Christ.

Épicharme fournit donc beaucoup à cette partie si considérable du drame attique. Sans doute aussi, dans cette Grèce occidentale de la Sicile et de l'Italie, où il avait composé lui-même et trouvé les éléments de ses compositions, s'il nous était possible de mieux suivre la filiation complexe des œuvres littéraires, on verrait sa trace marquée dans ces formes locales sous lesquelles se continuaient, à côté de la comédie proprement dite, les jeux primitifs du comique dorien. Il est probable qu'elle se reconnaîtrait, malgré la différence de la poésie à la prose, dans les *Mimes* du Syracusain Sophron, contemporain plus jeune d'Épicharme, qui sut amener les scènes de la vie familière, où s'était

essayé l'art naissant, à la perfection de petits tableaux d'un charme particulier, dont la spirituelle élégance laissait subsister la sève native et comme le goût de terroir de ces produits tout siciliens. Il serait possible aussi qu'on la retrouvât encore dans les tragi-comédies de Rhinton, qui, un siècle et demi après, faisait enfin aboutir les antiques farces des *phlyaques* tarentins à des parodies en vers des tragédies athéniennes. Le succès de ces petits drames, dont l'*Amphitryon* de Plaute est peut-être une lointaine imitation, est attesté par les nombreuses peintures de vases qu'ils avaient inspirées.

Mais les vrais héritiers d'Épicharme, ce sont les poètes de la nouvelle comédie athénienne. C'est à eux qu'il transmit le ton tempéré et la fine élégance qui paraissent avoir dominé chez lui, l'usage de certaines figures aux contours arrêtés, de types, enfin et surtout la richesse de son observation morale.

La transmission des types prêterait à une intéressante étude, si l'on avait sous les yeux les œuvres à comparer. On sait que la nouvelle comédie mettait en scène un certain nombre de figures à traits fixes et constants. Les circonstances particulières du sujet et l'intrigue, quelques nuances de caractère y introduisaient une certaine diversité; cependant c'étaient toujours, avec leurs variétés définies et classées d'avance, le vieillard, le jeune homme, l'esclave, le parasite, la courtisane, l'en-

tremetteur; si bien que le poète trouvait au magasin de costumes une collection de masques tout prêts pour ses personnages. Telle était dans la comédie nouvelle une des formes du *général,* pour emprunter la langue d'Aristote. Quelques degrés de plus, et l'on arrive aux masques plus invariables encore et plus restreints des Atellanes, dont le Maccus, le Pappus, le Dossennus, souvenirs éloignés des farces doriennes de la Campanie, se retrouveront dans le *Polichinelle*, le *Pantalon,* le *Docteur* de la *comedia dell'arte*. L'art vit de traditions, qu'il fixe dans des formes plus ou moins arrêtées. Notre comédie moderne n'a-t-elle pas aussi ses rôles, définis, il est vrai, au point de vue des acteurs, mais dont les dénominations sont claires pour le public? Les *pères nobles*, les *jeunes premiers*, les *ingénues*, les *grandes coquettes :* ces noms expriment à la fois certaines qualités recherchées de ceux qui remplissent les rôles, et certains traits persistants, déterminés par les conditions d'âge et par les mœurs, qui, indépendamment du sujet de l'action, composent d'avance la physionomie des personnages. Quelle que soit l'apparente variété des formes individuelles, malgré la différence des temps et des sociétés, pour qui regarde d'un peu loin, seulement même à la perspective du théâtre, le nombre des moules où se façonne la matière humaine reste en somme assez limité.

Nous avons vu qu'Épicharme avait créé le type du parasite; on parle aussi d'un type d'ivrogne de son invention. Y avait-il dans ses pièces beaucoup d'autres figures de ce genre? Jusqu'où en avait-il poussé l'étude et dans quelle mesure y marquait-il les traits caractéristiques? Pour nous placer à un point de vue plus particulier, en quoi différaient-elles chez lui de celles qui, peut-être auparavant, avaient été tracées par le poète mégarien Mæson, inventeur d'un personnage de cuisinier bouffon auquel son nom était resté? Ce Mæson, aujourd'hui si inconnu, avait eu sa célébrité. Non seulement il avait été l'objet de la faveur des Pisistratides, mais des sentences de lui, gravées sur les Hermès, étaient sues par cœur de tous les Athéniens. Il avait donc sur le théâtre d'Athènes, comme Épicharme sur celui de Syracuse, développé dans son sens originel la partie non politique de la comédie mégarienne. Ces diverses questions ne peuvent que s'indiquer sans se résoudre. Cependant le langage des critiques anciens et la marche générale de l'art nous induisent à penser que les types ne prirent toute leur valeur que dans la comédie nouvelle, plus riche en développements et plus maîtresse de ses ressources. Il y a aussi une remarque à faire, c'est que même les pièces mythologiques d'Épicharme, où l'observation morale n'avait point à créer de types humains, appelaient des procédés

d'art analogues. Le vorace Hercule, l'artificieux Ulysse, n'étaient-ce pas aussi des types, dont les traits, fixés par la tradition, s'offraient d'eux-mêmes au poète et aux spectateurs avant tout développement dramatique? C'est ce qui nous avertit encore qu'il y avait entre les deux genres de comédie plus de rapport que ne semblerait l'indiquer la différence des sujets, et que c'étaient bien des œuvres de la même main.

Pour l'antiquité, si fidèle dans sa vénération reconnaissante pour les poètes qu'elle considérait comme ses instituteurs moraux, la part la plus considérable de l'héritage d'Épicharme consistait peut-être dans le grand nombre des maximes qu'elle avait extraites de ses ouvrages. Elles s'étaient d'abord imprimées d'elles-mêmes dans la mémoire; puis on en avait formé des recueils, qui s'étaient répandus et conservés pendant de longs siècles. Jamblique disait des sages de son temps : « Ceux qui veulent débiter des maximes de sagesse pratique ont à la bouche les pensées d'Épicharme; presque tous les philosophes les possèdent. » Il y eut même un faussaire, qui, d'assez bonne heure, mit sous ce nom autorisé des recueils de sentences de sa façon : un certain Axiopistos, au témoignage de Philochorus, avait ainsi attribué au poète sicilien des *Maximes* et un *Canon* ou règle de vie. Voilà comment Épicharme prit place, à côté de

Phocylide et de Théognis, parmi les *gnomiques* ou poètes moralistes sentencieux. C'était, d'après les vers inscrits par Théocrite sur sa statue de bronze à Syracuse, son principal titre à la reconnaissance de ses concitoyens : « Il avait dit beaucoup de choses utiles à tous pour la vie, » et « laissé un trésor de préceptes ». Ainsi le philosophe était resté dans l'estime des Grecs à côté, sinon au-dessus du poète comique.

La comédie inventée par Épicharme n'a pas duré à Syracuse; après lui, on ne cite que son fils ou son disciple, Dinolochos, dont il n'a survécu que quelques mots conservés dans les glossaires. Quelle en est le raison? C'est que cette comédie n'était pas née viable, dit Bernhardy : il y manquait le souffle vivifiant de la liberté. Cela est possible; mais avant de prononcer cette sentence absolue, il faudrait d'abord interroger l'histoire. Ce serait à elle de répondre et de nous dire pourquoi, après la révolution qui renversa le fils de Hiéron, il ne s'est pas trouvé un public pour aimer et encourager les pièces du genre de celles qu'on applaudissait sous les tyrans; pourquoi, sous le règne des Denys, un patronage, analogue à celui de Gélon et de son frère, n'a pas suscité des continuateurs d'Épicharme et de Phormis. Peut-être le caractère de leur tyrannie, moins glorieuse, moins magnifique, moins libérale pour les arts et la poésie; peut-

être surtout la déchéance rapide de Syracuse, tout occupée de discordes, épuisée par les guerres civiles et extérieures; peut-être la mollesse et la mobilité des Syracusains, plus avides de plaisirs sans cesse renouvelés que capables d'encourager les efforts soutenus dans l'invention des œuvres d'art, et bien vite tombés, sous l'influence du climat, au rang des cités commerçantes de l'Asie Mineure, les empêchaient de produire des poètes. Les confréries ambulantes d'artistes dramatiques suffirent à leur goût pour les spectacles; et ils semblent même à cet égard être restés inférieurs aux Tarentins, qui, à défaut d'un Ménandre, eurent Rhinton et ses imitateurs avec leurs tragi-comédies.

Voilà les raisons historiques. Quant aux raisons d'art, il n'en existe aucune. Les œuvres d'Épicharme avaient en elles-mêmes une incontestable valeur. Il se peut qu'Otfried Muller ait pris trop au sérieux un mot de Platon qui, en se jouant et pour le besoin de sa cause, fait du poète sicilien le premier des comiques [1]; mais il ne faut pas non plus trop déprécier ce qui a pu donner lieu à cette exagération. Non, l'invention d'Épicharme n'a pas péri : elle a été conservée et achevée par les Attiques, d'abord pendant la période de la comédie

1. *Théét.*, 152, *e-d.*

politique elle-même, où les imitations de la comédie sicilienne sont encore frappantes malgré la pauvreté des fragments, et surtout dans la moyenne et la nouvelle comédies, qui sont les continuations directes de la comédie d'Épicharme.

PINDARE

Le début presque obligé d'une étude sur Pindare, c'est la mention des témoignages de l'admiration antique : Pindare, le premier de beaucoup des neuf poètes reconnus pour les maîtres du lyrisme grec; Pindare, le cygne de Dircé au vol hardi, Pindare l'inimitable, l'égal d'Homère et de Sophocle. On se rappelle aussi que, même de son vivant, il jouit d'une gloire dont l'éclat ne fut terni par aucun nuage; que sa longue carrière ne fut pour ainsi dire qu'un triomphe, mené depuis Syracuse jusqu'à Cyrène, sur toute l'étendue du monde grec, où tant de jalousies et de haines, de différences politiques et de divisions profondes, encore accrues par la terrible secousse des invasions médiques, vinrent se perdre dans un concert de louanges enthousiastes. Pourquoi aller cher-

cher ces souvenirs, au lieu de nous adresser directement aux œuvres du poète? Serait-ce qu'elles nous sont parvenues trop incomplètes pour que nous puissions les apprécier? Il est vrai que nous sommes privés de la plus grande partie des poèmes de Pindare. Toutes ces formes de chants religieux que l'on désignait par les noms d'*hymnes*, de *péans*, d'*hyporchèmes*, de *dithyrambes*, de *prosodies* (chants de procession), de *parthénies* (chants pour des chœurs de jeunes filles), étaient représentées dans l'ensemble de ses compositions; il avait fait des *éloges*, des *thrènes* (chants funèbres), des *scolies* (chansons de table). Cette variété de production poétique ne nous est connue que par des fragments qui ne peuvent nous en donner qu'une idée très insuffisante. Mais il se trouve que le temps a précisément épargné les poèmes sur lesquels s'était particulièrement fondée sa gloire dans l'antiquité, ceux que se disputaient avec le plus d'ardeur les principales cités de la Grèce. Les pièces ne manquent donc point au procès, et si nous hésitons à juger par nous-mêmes, c'est sans doute que nous nous défions de notre sentiment ou de notre intelligence. Il semble que nous éprouvions le besoin, ou de nous prémunir contre une envie de critiquer, ou de nous confirmer dans nos dispositions admiratives.

Il est assez curieux de suivre ces tendances contraires et ces incertitudes de la critique française

sur Pindare, depuis qu'elle a commencé à s'occuper de lui jusqu'à nos jours. Aussitôt après les ferveurs de Ronsard, qui, selon sa propre expression, se met à *pindariser*, Malherbe traite de *galimatias* une poésie qu'il ne peut comprendre. Elle est, au contraire, admirée et défendue par Boileau, qui, pour donner ses lois, puise plus largement aux sources antiques et les vénère religieusement. Mais, s'il n'a pas de peine à convaincre d'ignorance l'irrévérencieux Perrault, quand on le voit lui-même affirmer que « Pindare est un génie qui, pour mieux entrer dans la raison, sort de la raison même, » on se demande si son adversaire avait tout à fait tort de dire que personne n'entend le poète grec. En réalité, les partisans de Pindare sont très sensibles à une vague impression de noblesse et d'éclat qui se dégage pour eux de ses odes; mais, Perrault a raison, ils ne saisissent pas la vraie nature d'une poésie trop contraire à l'esprit français.

Au XVIIIe siècle, il est vrai, le moins lyrique des siècles, il est remarquable que ce sont les poètes qui apprécient le moins le grand lyrique. Voltaire dit sans scrupule ce qu'a pensé avant lui Lamotte:

> Sors du tombeau, divin Pindare,
> Toi qui célébras autrefois
> Les chevaux de quelques bourgeois
> Et de Corinthe et de Mégare.

Voilà pour le fond. Quant à la forme, tout se résume

dans les deux mots consacrés de *désordre* et *galimatias*. Le pindarisme de Lebrun ne servait guère mieux la gloire de son modèle. André Chénier lui-même, qui lisait Pindare en grec et a traduit en vers brillants et harmonieux le début de la VIIe Olympique, n'entra pas très avant dans l'intelligence de ce qu'il admirait. Même pour le sentiment, rien n'est moins pindarique qu'un joli vers comme celui-ci :

D'une vierge aux yeux noirs le lit et les caresses.

André Chénier était, lui aussi, de son siècle, et quelque pénétré qu'il soit des charmantes inspirations de la Grèce, il n'a pas puisé directement aux grandes sources; il n'est arrivé à Homère et à Pindare qu'en passant par Alexandrie.

C'étaient des savants, des membres de l'Académie des inscriptions, l'abbé Fraguier, surtout Vauvilliers, qui, les premiers, apercevaient avec une certaine netteté quelques-unes des conditions particulières à la composition des odes de Pindare. Ils n'allaient pas encore très loin, mais au moins entraient-ils dans la voie que devait suivre Bœckh au commencement de notre siècle, et où enfin le succès, sur bien des points, couronna son puissant effort. C'est principalement de lui que procèdent les nombreux travaux d'interprétation et de métrique auxquels l'Allemagne depuis n'a pas cessé

de se livrer avec ardeur. La France, tout en restant plus tiède, a prouvé par de rares publications qu'elle ressentait le contre-coup de ce grand mouvement. Dans une revue aussi rapide, un seul ouvrage est assez important pour être mentionné. Au point de vue où nous nous sommes placé, il a le mérite de nous montrer, avec certains progrès de la critique dans notre pays, l'état d'esprit où se trouvaient, il y a une vingtaine d'années, par rapport à Pindare, ces amis des lettres anciennes, moins érudits que pénétrés des beautés littéraires, dont la race noble et délicate tend de plus en plus à disparaître. L'*Essai sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique*, de Villemain, vastes préliminaires d'une traduction qui n'a pas vu le jour, est moins un livre qu'une course brillante à travers les œuvres de tous les temps et de tous les pays, sauf l'Inde et la Perse, où l'auteur reconnaît les plus vives expressions du lyrisme. C'est Pindare qui est le point de départ du travail, et c'est lui qui l'a inspiré à un traducteur heureux de vivre au milieu de belles images et des harmonies puissantes qui dominent dans cette grande poésie. Nul n'en a plus vivement senti l'éclat et le mouvement. Faut-il, après cela, insister sur l'inévitable insuffisance d'une appréciation toute de surface? Rendons plutôt hommage à l'esprit généreux d'une critique qui ne s'adressait à l'histoire et à la

science que pour mieux admirer les belles choses. Ne cédons pas au triste plaisir de rabaisser, envions plutôt ces heureuses générations, nées avec notre siècle, qui se passionnaient pour les questions de goût. Aujourd'hui, l'indifférence de l'érudition analytique confondrait volontiers dans le même dédain classiques, romantiques et tous les naïfs qui s'attardent à ces vaines spéculations.

L'ouvrage de Villemain rendit d'ailleurs le service de ramener l'attention publique sur Pindare et d'ouvrir les yeux à des aspects intéressants d'un génie à la fois très grec et très original. C'est ainsi que des pages délicates de M. Vitet initièrent les lecteurs de la *Revue des Deux-Mondes* à l'intelligence d'un de ses côtés les plus caractéristiques. Frappé de l'austère et mâle sérénité de cette poésie vraiment dorienne, il s'attacha à ce point de vue, et son sens d'artiste y découvrit des analogies imprévues avec le noble et pur chef-d'œuvre de l'architecture dorique, le Parthénon : idée ingénieuse et utile, qui donne par une image sensible la vive impression de cet ensemble de caractères dont se compose le style, beaucoup plus difficile à saisir dans la poésie lyrique des Grecs que dans leurs monuments; mais elle demandait, pour rester juste, tout le tact d'un écrivain qui a su se borner à une légère esquisse. Rien ne serait plus faux, par exemple, que d'assimiler rigoureusement

à l'ordonnance régulière d'un temple de Phidias le dessin souple et varié d'une ode de Pindare.

A dire vrai, malgré la justesse et le talent avec lesquels on avait quelquefois parlé de Pindare en France, ce grand et difficile sujet n'y avait pas encore été franchement abordé, ni sérieusement traité en lui-même. C'est ce que vient de faire enfin M. Croiset dans un important travail, fruit d'une patiente et sincère étude du poète et de toutes les questions qui se rapportent à l'interprétation de ses œuvres [1]. Pour le mener aussi heureusement à fin, il fallait un mélange bien rare de science et de goût. Si l'on est tenté d'en critiquer le plan, qui paraît trop subordonné à une pensée didactique, on doit songer qu'il s'agissait, en effet, de faire l'éducation du public et, avant de lui soumettre des appréciations, de lui donner la connaissance des conditions générales d'un sujet si nouveau pour lui. Indiquons nous-même pour quelles causes on a besoin d'être préparé à lire et à juger Pindare, et quels sont ces sentiments et ces impressions poétiques d'un ordre particulier dans lesquels on n'entre pas de soi-même aujourd'hui. Nous déterminerons par là même la matière des principaux chapitres du livre qui était à faire et qui est fait.

1. *La Poésie de Pindare et les Lois du lyrisme grec*, par Alfred Croiset, maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris ; Paris, Hachette, 1880.

I

Pourquoi la poésie lyrique des Grecs, dans son expression la plus noble, n'inspire-t-elle en général aux modernes qu'un intérêt assez froid? C'est d'abord qu'elle n'est ni passionnée ni dramatique.

Il n'en était pas de même de la poésie éolienne de Lesbos. Le peu que nous en avons suffit pour nous charmer. Nous l'aimons dans ses rares débris; nous l'aimons dans les imitations affaiblies de la muse latine; les mots du poète sont restés vrais :

> Spirat adhuc amor,
> Vivuntque commissi calores
> Æoliæ fidibus puellæ.

Et quand le même Horace nous représente Acée tenant encore tous les enfers sous le charme de son archet d'or, et les ombres se pressant en silence pour boire avidement ses paroles enflam-

mées sur l'exil, sur la guerre, sur la chute des tyrans de sa patrie, chacun de nous sent que de pareils chants n'auraient pas eu de peine à le toucher. Nous nous associons facilement aussi par l'imagination à l'émotion qu'excitaient ces antiques formes du dithyrambe, où les épreuves merveilleuses de Bacchus, sa sortie du sein de sa mère foudroyée, sa mort, sa résurrection, ou bien encore les aventures d'un héros national, provoquaient des effusions de joie et de douleur. Les ïambes eux-mêmes, surtout ceux d'Archiloque, ces satires virulentes qui, dit-on, transportaient l'antiquité d'admiration, ne nous laisseraient pas insensibles à l'énergique expression de ces haines publiques et privées dont les objets nous sont inconnus. Toutes ces passions semblent étrangères à Pindare, et notre besoin d'émotions cherche vainement où se prendre dans cette sérénité souveraine.

Il ne connaît pas davantage la douce sensibilité de Simonide, qui, comme lui et avant lui, avait été le poète des triomphes et des fêtes, et qui cependant nous a laissé quelques vers, où une tendresse infinie respire sous l'enveloppe élégante dont son art a revêtu la légende de Danaé. Il n'y a pas de tendresse chez Pindare. Porte-t-il au moins en lui quelque chose de cette mélancolie tellement en honneur depuis un siècle chez les modernes, qu'ils

ne conçoivent guère un poète qui n'en soit plus ou moins atteint? Oui, sans doute, cette source profonde d'émotions, où ont puisé tous les grands poètes de la Grèce, n'a pu lui être fermée. Mais quelle différence entre la mélancolie, que Gœthe, Chateaubriand, Byron, Lamartine nous ont appris à aimer, et celle qui se sent parfois dans ses œuvres! La sienne est absolument exempte d'égoïsme et de faiblesse. Ce ne sont point les confidences d'une âme qui se complaît à s'offrir au monde comme un exemple de ces vagues tristesses qui envahissent certaines natures d'élite. Pour lui, sa personne propre disparaît, perdue dans une vue générale de la destinée humaine : « Êtres éphémères, que sommes-nous? que ne sommes-nous pas? L'homme est le rêve d'une ombre. — O dieux! combien s'égare la pensée ignorante de ces êtres d'un jour! — Un homme possède la richesse et l'emporte sur les autres en beauté; vainqueur, il a fait éclater sa force dans les luttes : qu'il se souvienne qu'il a revêtu un corps mortel et qu'à la fin il revêtira la terre. » Ces graves paroles, qui font penser à l'Écriture et à Bossuet, et qui d'ailleurs ne résonnent que comme quelques notes isolées dans un concert d'harmonies mâles et brillantes, n'atteignent pas jusqu'à ces régions intimes où s'éveillent les délicatesses de la sensibilité moderne.

Sans aller jusqu'au pathétique, un récit peut

exciter un vif intérêt. L'abondance du développement, la disposition dramatique des faits, le simple mérite d'un enchaînement régulier, où tout se suit depuis le commencement jusqu'à la fin, suffisent pour nous attacher aux antiques légendes qu'a créées la féconde imagination de la Grèce. Certains hymnes homériques en sont la preuve. Or Pindare raconte beaucoup, mais le plus souvent ne développe pas; il concentre et résume en quelques traits. S'arrête-t-il sur un point : il supprime ou abrège le reste. « Je sais, dit-il, un chemin rapide; » et il se dérobe, laissant le lecteur déçu et déconcerté. Comment donc se fait-il qu'il ait été l'objet d'un tel enthousiasme chez les anciens? A cette question les réponses ne manquent pas, et chacune marque une différence profonde entre l'antiquité et nous, au point de vue moral et au point de vue de l'art.

Évidemment, et c'est la première explication à donner, les odes de Pindare répondaient à un ordre de sentiments qui avaient chez les Grecs une force inconnue aux modernes. C'étaient des chants destinés à des fêtes patriotiques. Que le vainqueur fût un prince ou quelque particulier de grande famille, que la victoire se célébrât dans un palais ou dans une maison, dans un temple ou au prytanée, ou sous un portique, la cité était toujours associée à la solennité; cette illustration d'un de ses

enfants était sa propre illustration, et le premier devoir du poète était de la chanter elle-même; il prêtait sa voix au patriotisme. Mais à quel patriotisme, voilà ce qu'il faut définir.

Un Français du XIXe siècle se représente un chant patriotique plus ou moins d'après le type de *la Marseillaise*. L'énergie de la lutte contre l'invasion étrangère, le sacrifice de la vie pour la patrie en danger, la passion généreuse qui soulève toutes les poitrines, l'honneur de suivre les plus grandes traditions de dévouement et de gloire et de les transmettre à la postérité; joignez-y encore la haine de l'oppression : tels sont à peu près les thèmes qui s'offrent à sa pensée. Le patriotisme d'une cité grecque n'est pas si vite défini; c'est un sentiment complexe en étroit rapport avec son organisation et avec sa vie.

Il a pour premier fond la religion, sur laquelle s'appuie chez les Grecs, à l'origine, la constitution sociale et politique. Cette religion s'adresse d'abord aux grands dieux communs à toutes les villes (quelques-uns d'entre eux, Jupiter, Apollon, Neptune, président particulièrement aux jeux d'Olympie, de Némée, de Delphes, de l'Isthme; ils président aussi aux victoires remportées). Ce sont en général ces divinités supérieures de l'Olympe qui surveillent la marche du monde avec un soin jaloux et dont il importe que chaque cité se garde

de provoquer la colère, en négligeant les hommages constants qui leur sont dus. Chacune a, de plus, suivant ses origines et la race qui l'a fondée, ses patrons divins, qui habitent ses temples et la suivent dans tout le cours de sa destinée depuis son berceau. Athènes est la ville de Minerve, Sparte celle d'Apollon; Etna, récemment fondée par Hiéron, est consacrée à Jupiter, les cités rhodiennes au Soleil; Orchomène honore particulièrement les Grâces, Égine les Éacides, car avec les dieux il y a les héros, héros fondateurs et éponymes, héros ancêtres des nobles familles auxquelles appartiennent les athlètes couronnés à Delphes ou à Olympie. C'est ainsi que chaque ville a son monde divin et mythologique, dans lequel elle vit depuis qu'elle est née, dont elle ne sépare aucun de ses souvenirs, aucun de ses actes, que des sacrifices journaliers, de nombreuses fêtes représentent sans cesse à son imagination. Elle croit que ces êtres supérieurs la soutiennent de leur présence tant qu'elle existe, l'abandonnent si elle succombe, tant sont puissants les liens qui l'unissent et la confondent presque avec ses dieux.

Il est vrai qu'en général l'expression de cette foi dans l'action présente de la divinité n'est pas enthousiaste. Les Grecs n'ont rien qui soit comparable aux hymnes juifs, par exemple au chant de Moïse après le passage de la mer

Rouge : « Le Seigneur est ma force et le sujet de mes louanges; il est devenu mon sauveur... Le Seigneur a paru comme un guerrier... Il a jeté dans la mer les chars de Pharaon et de son armée... Votre droite, Seigneur, s'est signalée... Vous avez répandu votre souffle, et la mer les a enveloppés; ils ont été submergés par la violence des eaux et sont tombés dans l'abîme comme un plomb... Qui d'entre les forts est semblable à vous, Seigneur?.. Que s'élancent (sur nos ennemis) la peur et l'épouvante par la puissance de votre bras; qu'ils deviennent immobiles comme la pierre pendant que passera ton peuple, ô Seigneur.., » et le reste. On ne voit ici que Dieu et sa grandeur, et la foi se répand dans une glorification exaltée. Le Grec ne disparaît pas ainsi devant la divinité; ce qui le caractérise, au contraire, et le distingue nettement des grands peuples orientaux, c'est l'énergie de son activité propre, même sous la main de ses maîtres suprêmes. Cependant il les a constamment près de lui, leur adresse de continuelles invocations, et les croit mêlés à toute son histoire et à toutes ses actions.

Qu'est-ce donc, après cela, que son patriotisme dans les moments du péril ou de gloire? Sans doute toutes ces belles passions connues des modernes, l'attachement au sol, l'ardeur de la lutte et du dévoûment, s'agiteront dans les cœurs; le succès

fera naître cette noble forme de l'orgueil qui ne s'enferme pas dans une émotion égoïste, mais se répand au dehors et rapproche chacun de tous par une glorieuse solidarité, où il se sent encore uni au passé et à l'avenir, aux ancêtres et à la postérité. Mais ce ne sera pas tout, ou plutôt ces sentiments prendront un caractère particulier, à la fois plus vif et plus profond. De ce rapprochement perpétuel avec les dieux se forme dans l'âme du Grec un fond de croyance, dont il a la conscience plus ou moins nette, à une action supérieure qui domine toute sa destinée. Il est sous une impression merveilleuse qui redouble l'émotion du présent et passionne l'attente de l'avenir. La prospérité, le bien d'aujourd'hui, c'est le triomphe des heureuses influences qui protègent, avec la cité, chacun de ses enfants, c'est la manifestation du patronage intermittent qu'exercent sur lui par des voies secrètes ses divinités. Qui sait si leur faveur ne disparaîtra pas demain? Qu'il jouisse donc, pendant ces heures privilégiées, de tous ces biens dont l'usage lui est permis, et du succès qu'il vient de remporter, et de cette richesse qui éclate autour de lui dans les délicatesses du luxe et dans les œuvres de l'art, et de ces belles fêtes qui l'enivrent, et surtout du sentiment de ses puissantes facultés. Croyez-vous cette peinture factice ou exagérée? Prenez l'histoire de ces temps où les

fêtes triomphales atteignent tout leur éclat. Athènes détruite par les Perses et passant en un instant de la ruine au comble de la gloire; Égine, sa noble alliée, bientôt assujettie par elle-même; la riche Syracuse repoussant la grande invasion carthaginoise; ailleurs, à Thèbes, à Argos, à Rhodes, des troubles renversant l'autorité des anciennes familles et mettant tout l'État en péril. Il est inutile de poursuivre l'énumération; assurément il y a là assez de vicissitudes soudaines, de menaces et de coups du sort, pour nous autoriser à dire que les Grecs vivaient alors sous la constante impression des influences auxquelles ils attribuaient les variations de leur fortune.

A leurs yeux, le premier mérite de Pindare fut d'exprimer avec une force singulière l'état de leurs esprits pendant ces solennités. Il dégagea des obscurités de leur conscience ce souci de la destinée qui s'y agitait confusément, mais avec force. Il les éleva à sa suite jusqu'à des vues générales et un sentiment supérieur de la condition humaine d'où naissait la sérénité. Nous reviendrons sur cette idée. En même temps, il leur représenta sous les images les plus vives ces souvenirs et ces légendes mêlées de prospérités et d'infortunes, qui composaient pour chaque cité et pour chaque famille le trésor héréditaire de gloire dont la fête du jour consacrait l'accroissement. Enfin, par la merveilleuse puis-

sance de son art, il rendit pleinement le brillant caractère de cette fête. C'est ici surtout que l'antiquité grecque s'éloigne de nous et doit être expliquée.

Nous avons peine à comprendre l'enthousiasme qu'excitait un athlète vainqueur. On se passionne aujourd'hui, chez certains peuples surtout, pour des courses de chevaux, des luttes de force et d'adresse ; mais la victoire reste un fait particulier et local ; tout au plus voit-on en présence les champions de deux pays. Une victoire olympique intéressait tout le monde grec. Toute la Grèce, représentée à Olympie ou à Delphes, y trouvait pour quelques jours cette union que lui refusait la politique ; elle s'unissait dans le sentiment commun de jouissance que lui causaient ces exhibitions de force, d'adresse, de beauté corporelle, de toutes ces qualités savamment développées qu'elle regardait comme un signe de race. Le vainqueur qu'on acclamait était un vrai fils de la Grèce ; et quand à la suite de son nom retentissait, prononcé par héraut, celui de sa patrie, sur elle rejaillissait une gloire panhellénique. Aussi quel accueil elle lui faisait à son retour ! Souvent son entrée dans sa ville natale était un triomphe. Il s'avançait sur un char, escorté de ses parents et de ses amis. Plutarque nous dit[1] que, dans certains cas, il avait le droit de faire abattre un pan de muraille, comme un

1. *Sympos.*, II, 5, 2.

conquérant. On se rendait ensuite en grande pompe au temple, où il suspendait sa couronne. Même quand, à la suite du sacrifice, le festin magnifique, qu'accompagnaient les sons de la lyre et les chants, avait lieu dans une demeure particulière, la fête n'avait pas un caractère privé ; c'était une fête patriotique, car elle était donnée aussi en l'honneur des ancêtres, qui, mêlés à l'histoire et aux origines mythologiques de la ville et antiques dépositaires de ses destinées, en étaient restés les illustres patrons.

Quelle était la poésie qui convenait à de pareilles circonstances? Répondre à cette question, c'est définir la poésie de Pindare. Ces mâles harmonies, cette langue sonore, ce flot étincelant d'images, c'est l'expression même, poétique et musicale, de la solennité qu'on célèbre. Et ces brillantes apparitions de figures héroïques, ces légendes brusquement coupées par des réflexions sur la condition humaine et des allusions au présent, cette abondance d'idées qui se pressent, cette éblouissante mobilité de la Muse, n'est-ce pas précisément ce que demande un pareil jour ? Il faut alors aux Grecs un état d'excitation à chaque instant renouvelé par la succession rapide de vives impressions. Cette fête des oreilles et de l'imagination, Pindare la leur donne, et c'est pour cela qu'ils le jugent le premier des lyriques. Nous nous plaignons qu'il

manque de tendresse et de suite : ils ne songeaient pas à s'en plaindre, ils avaient tout ce qui leur fallait.

Ces observations indiquent quels doivent être les principaux objets d'une étude sur Pindare. Ils se ramènent à deux questions générales : la matière morale et religieuse, et l'art. C'est précisément la division adoptée par M. Croiset dans la seconde partie de son ouvrage. Nous ne le suivrons pas dans tous ses riches et substantiels développements; nous nous bornerons à détacher quelques points qui nous paraissent devoir être plus nouveaux pour le public.

II

La religion et la morale donnent lieu dans Pindare à d'intéressantes études. C'est là surtout, nous l'avons dit ailleurs nous-même [1], ce qui fait sa grandeur et son caractère. M. Croiset y a trouvé la matière d'un travail étendu; il y fait une analyse approfondie des idées et des sentiments dont l'ensemble forme ce qu'il appelle d'un nom un peu abstrait l'*esprit de la poésie pindarique*, voulant sans doute désigner ainsi le fond personnel du poète, qu'il importe, en effet, surtout de reconnaître. La poésie des fêtes triomphales avait ses lieux communs, où il lui fallait nécessairement puiser. Nous les indiquions tout à l'heure: ce sont, par exemple, les légendes des dieux auxquels sont consacrés les jeux agonistiques ou qu'honore par-

1. *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle.* 2e édition, pages 263 et suivantes,

ticulièrement la patrie des vainqueurs; ce sont les titres d'illustration de leur famille, ou ses origines mythologiques, ou ses succès de diverse nature, ou sa fortune et sa haute situation dans l'État. De quelle façon particulière Pindare a-t-il traité ces lieux communs et comment y a-t-il imprimé sa marque?

Ce qui nous frappe d'abord ici, c'est la réunion de deux mérites très distincts : un soin attentif et une grande liberté. C'est là un trait tout personnel. Il sait faire entrer une abondance de souvenirs et de faits dans le tissu souple et fort de ses odes; il sait, de plus, se mouvoir avec aisance dans le monde mythologique et y trouver, pour la mettre en valeur, la légende particulière qui illustre son héros. C'est ainsi que, dans la VIe Olympique, il insère la brillante et gracieuse histoire du devin Iamos, fils d'Évadné et d'Apollon, que l'on trouve, cinq jours après sa naissance, au milieu des buissons, sur la rive de l'Alphée, « ayant son corps délicat mollement baigné dans le doux rayonnement des violettes. » Le premier sans doute, il avait tiré des sources obscures de la tradition orale, pour l'éclairer d'une lumière poétique, une légende chère à la famille du vainqueur, qui prétendait se rattacher aux Iamides. C'est une des bonnes remarques dont est rempli le chapitre de M. Croiset sur cette question. Et il ne faut pas croire que, dans

une matière si délicate, il soit toujours facile de démêler la vérité ni de la dire dans la juste mesure. M. Croiset lui-même ne se flatterait pas d'y avoir toujours réussi, ni d'avoir toujours nettement distingué la part d'invention du poète.

Suffit-il de dire, par exemple, que Pindare raconta le premier, dans la VIIe Isthmique, la prédiction par laquelle Thémis apaisa la querelle de Zeus et de Poséidon, se disputant l'hymen de Thétis, et de lui attribuer ainsi la vulgarisation d'un mythe local jusque-là inédit? Le nom de Thémis figurait-il ou non dans les légendes thessaliennes où il avait puisé? N'en n'en savons rien; mais la chose est assez indifférente. Ce qu'il importe de remarquer, c'est que le mythe, c'est-à-dire l'action vivante de la divinité, n'existe que grâce à Pindare; c'est son œuvre, son invention. Il le compose d'après les procédés consacrés de la poésie grecque; il fait comme avait fait Homère; la seule différence vient des progrès de l'art et de la pensée religieuse.

Le poète de l'*Iliade* développe ce thème, que les vents Borée et Zéphyre, à la prière d'Achille, viennent enflammer le bûcher de Patrocle; Iris arrive, chargée de cette prière, au palais de Zéphyre, où un banquet réunit tous les Vents; en la voyant apparaître sur le seuil, tous se lèvent, et chacun l'invite à prendre place près de lui; elle refuse, s'acquitte de son message, et quelques magnifi-

ques vers de description, les seuls qui, pour nous, relèvent le caractère poétique de ce petit mythe, nous peignent la course des vents sur la mer depuis la Thrace jusqu'à la Troade. C'est ainsi que la naïve fiction d'Homère entre sans peine dans une religion qui anime et divinise les phénomènes naturels. Voyons comment procède Pindare.

Il connaissait l'antique légende thessalienne sur la querelle de Zeus et de Poséidon, et sur la prédiction qui fit renoncer ces dieux à leur poursuite, parce que de Thétis devait naître un fils supérieur à son père. C'est à cette prédiction qu'il s'attache pour lui donner une valeur nouvelle. De même Eschyle, réservant à Prométhée l'honneur de la prononcer, en fit le ressort principal de sa grande trilogie. Pindare, lui, représente en elle l'action supérieure de la puissance régulatrice, intervenant pour arrêter un débat qui met aux prises les deux plus grandes forces de l'univers et le menace d'une nouvelle révolution. Cette puissance, c'est Thémis, l'antique personnification de l'idée abstraite de l'ordre : il la fait agir comme agissait chez Homère Iris, la personnification des messages divins. Thémis paraît au milieu d'une assemblée et fait entendre sa parole grave et inspirée : « Cessez : entrée dans le lit d'un mortel, que Thétis voie périr dans les combats un fils pareil à Arès par la force de son bras, à l'éclair par la vitesse de ses

pieds... Que la fille de Nérée ne mette pas deux fois dans nos mains des suffrages de discorde.... » Les dieux subissent son ascendant et se soumettent.

L'imagination de Pindare est donc libre au milieu de tous ces mythes curieusement adaptés à son sujet. Son esprit ne l'est pas moins. Il ne s'enchaîne pas à la lettre d'une seule légende religieuse et ne se préoccupe pas d'orthodoxie ni de constance dans le détail. Il semble même qu'on l'en ait blâmé, car, dans une de ses odes, il se défend avec insistance auprès des Éginètes d'avoir calomnié un Éacide Pyrrhus, en adoptant sur sa mort une version qui lui était défavorable. C'était, nous dit un commentateur, dans un péan chanté à Delphes, où, d'après une tradition, Pyrrhus avait péri dans une querelle avec les prêtres au sujet de la possession des viandes d'un sacrifice. On voit ce qui était arrivé : à Delphes, Pindare n'avait pas chargé les Delphiens. C'est ainsi qu'il fait naître Homère tantôt à Smyrne, tantôt à Chios; qu'il donne tour à tour pour patrie au dithyrambe, le chant inspiré de Bacchus, Corinthe, Naxos et Thèbes. Parmi les mythes et les légendes, il choisit sur un même fait, et sans se croire lié par son propre choix, ce qui convient au pays où il chante. Il choisit aussi ce qu'il préfère, et il est facile de reconnaître sa prédilection pour les mythes thébains, ou plus

généralement pour les mythes doriens et éoliens. Sa muse est vraiment dorienne, et c'est pour lui une forme du patriotisme.

Doit-on conclure de cette liberté qu'il est indifférent au sujet de ces mythes, c'est-à-dire au sujet de l'histoire religieuse, qui est bien près chez les Grecs d'être la religion même? Et, en effet, s'il croit une chose à Thébes et en croit une autre à Corinthe, une foi aussi variable ressemble beaucoup à celle d'un libre penseur. Si, parmi les légendes religieuses, il prend et rejette selon sa convenance, c'est sans doute qu'à ses yeux aucune ne s'impose du droit de la vérité, aucune n'est vraie. Rien de plus rigoureux que ce raisonnement; rien de moins approprié à la matière. L'abus de la logique, mauvais dans toutes les questions de foi, est particulièrement déplacé quand il s'agit de la foi d'un Grec, surtout à l'âge auquel appartient Pindare. La religion alors embrasse une immense mythologie, qui s'est formée des légendes particulières de toutes les cités et toutes les grandes familles, et qu'a enrichie encore pendant des siècles, depuis Homère et Hésiode, l'imagination des poètes, tour à tour interprètes et auteurs de la tradition populaire. Il est clair qu'il ne peut y avoir sur chaque point une croyance fixe et universelle, un dogme. Mais il n'y a pas non plus incrédulité; rien ne nous autorise à dire qu'il y ait eu alors sur

toute la surface du monde grec un seul incrédule. Ce qui existe, c'est dans la foi une liberté, une aisance analogues à celles qui nous frappent dans la mythologie; ce sont des degrés selon l'importance des faits; c'est un certain vague sur les points où le mythe lui-même flotte dans une sorte de vapeur capricieuse. Depuis Homère il y a dans chaque Grec un croyant et un poète : à plus forte raison cet état d'esprit est-il celui d'un poète de profession, dont la mythologie anime les vers comme elle anime les fêtes dont ils font partie.

Veut-on savoir quel est, vers ce temps ou même un peu plus tard, l'effet de cette diversité et de cette mobilité sur la foule et sur les penseurs religieux? La foule se contente de dire, comme le personnage de Sophocle au sujet du nom des Euménides et du culte qui leur est rendu à Colone : « Une chose est bonne ici, une autre ailleurs. » Hérodote, lui, parcourait avec une ardeur infatigable l'Asie, l'Égypte et l'Europe, pour comparer les légendes religieuses des différents sanctuaires et en retrouver la filiation. Ne croyons pas, même sur la foi de M. Croiset, qui appelle cela de la *souplesse lyrique*, que Pindare se promène en artiste dans ce monde des mythes religieux, uniquement préoccupé d'y cueillir des fleurs pour les couronnes qu'il a mission de tresser. Non; il s'associe avec sincérité aux sentiments de la foule pour laquelle

il chante; il croit comme elle à ces légendes dont la fête elle-même pour laquelle il les expose, les sacrifices, les temples, les mœurs sont les vivants témoignages; il y croit comme elle, mais pas plus, et sans que sa foi aux formes diverses qu'elles peuvent revêtir dans le détail soit plus profonde que ne le comporte cette matière légère et mobile. Cela suffit pour qu'aucun nuage de scepticisme n'altère la gravité de sa noble figure.

Ce qui le distingue de la foule, c'est qu'à côté de cette croyance commune aux formes sensibles de la religion, il y en a chez lui une autre qui va au fond, et prend ce qu'on appellerait aujourd'hui un caractère spiritualiste. Elle suit en cela le mouvement d'une grande philosophie, celle de Pythagore, qui reste religieuse, et d'une religion particulière, l'orphisme, qui est animée d'un esprit philosophique. Cette philosophie et cette religion, pendant la jeunesse de Pindare, avaient profondément pénétré certaines parties de la société antique. Ce n'est pas qu'il soit lui-même orphique ou pythagoricien : il est poète; mais ce serait enlever à sa poésie ce qui en fait l'inspiration principale et le caractère, que d'y nier une influence qu'il subit alors avec un certain nombre d'esprits d'élite. S'il ne s'attache pas à un système, s'il ne tend pas, comme l'orphisme, à réunir et à confondre les dieux, du moins rapproche-t-il chacun d'un idéal commun de grandeur et de per-

fection. « Dieu puissant, tu sais la fin dernière de toute chose et tu connais toutes les voies; tu comptes les feuilles que la terre fait éclore au printemps et les grains de sable que les flots et les vents impétueux font rouler dans la mer et dans le lit des fleuves; tu vois clairement ce qui doit être et quelle en sera la cause [1]. » Voilà ce que devient chez lui le dieu prophète et dieu soleil Apollon, qui, d'après l'antique formule d'invocation, *voit tout et entend tout.*

Cette idée d'une divinité souverainement intelligente appelle une conception plus haute de la moralité divine. Aussi Pindare se refuse-t-il à admettre certaines légendes. « Si l'on ose parler des dieux, dit-il, il faut n'en rien dire qui ne soit beau, car la faute est moindre [2]. » La faute! voilà jusqu'où il pousse le respect religieux. Il est tellement rempli de cette pensée de la grandeur divine, qu'il met en tête d'une ode triomphale, c'est-à-dire d'un chant de victoire, ce magnifique début :

« Il y a la race des hommes, il y a celle des dieux; toutes deux sont issues de la même mère; mais une différence absolue de puissance les sépare : l'une n'est rien, tandis que le ciel d'airain est pour l'autre une demeure inébranlable et éternelle. Cependant la grandeur de l'esprit et les qualités du corps nous rapprochent quelque peu des immortels,

1. *Pyth.*, IX, v. 80 et suiv.
2. *Ol.*, I, v. 54 et suiv.

bien que nous poursuivions jour et nuit une course dont le destin a caché le but à notre ignorance [1]. »

Voilà, en quelques traits, la grandeur et la misère de l'homme; voilà l'ébauche d'une explication de la destinée humaine : Pindare la complétera ailleurs; il ira même jusqu'à suivre l'homme au delà du tombeau dans les vicissitudes qu'il lui ménage avec les pythagoriciens, parce qu'il a foi dans la noblesse native et dans les droits de la nature humaine. M. Croiset remarque que la vie future tient peu de place chez lui : il y aurait plutôt lieu de s'étonner qu'elle en tienne une, tant un pareil sujet semble répugner au caractère d'une ode triomphale. Qu'on relève, si l'on veut, quelques différences de détail entre la IIe Olympique et d'intéressants fragments de chants funèbres; qu'on remarque que l'expression varie, qu'elle est plus ou moins mystique, qu'elle se rapproche plus de la doctrine d'Éleusis ou de celle de Pythagore, suivant qu'il s'agit d'un Athénien ou d'un habitant de la Sicile, et qu'on en infère que le poète ne s'asservit à aucune croyance : il ne faut pas dire pour cela que c'est pour lui affaire de curiosité et de composition poétique, « qu'il aime à traverser d'un rapide essor les plus beaux systèmes de son temps et à rapporter de ses explorations quelques nobles idées qui ser-

1. *Nem.*, VI, v. 1 et suiv.

vent à sa poésie de parure et de soutien. » Ce n'est pas se faire une idée juste d'un Grec éclairé de ce temps, que de croire qu'il n'y a pas pour lui de milieu entre l'indifférence et une adhésion complète à l'un des systèmes philosophiques ou religieux qui sont alors dans leur force. Jamais les Grecs, ni en religion ni en philosophie, n'ont été esclaves de la lettre; l'idée d'orthodoxie, qu'on veut introduire ici, n'est pas antique. Ce qui est vrai et bien remarquable, c'est ce mouvement commun de pensée philosophique et d'émotion religieuse qui se produit alors de l'orient à l'occident du monde grec. Phérécyde, Xénophane, Pythagore, bientôt Empédocle, exposent sous des formes diverses leurs spéculations inspirées; en même temps l'orphisme se développe, et, sous l'inspiration de son dieu, spiritualise les mystères d'Éleusis. Sans être éléates, ni pythagoriciens, ni adeptes déclarés de l'orphisme, beaucoup arrêtèrent volontiers leur esprit sur les diverses solutions qu'on donnait de tout côté au problème de la destinée humaine, et surtout partagèrent la préoccupation émue des penseurs qui se dévouaient à ces recherches : des poètes et des artistes transportèrent jusque dans leur art ce noble souci qui s'était emparé de leur âme. Le premier à nommer est Eschyle; le second est Pindare.

Pour conclure, si les croyances de Pindare sont

difficiles à définir, sa piété et sa religion sont au-dessus du doute. Il honore les dieux par ses chants et par le culte qu'il leur rend. Lui-même atteste la dévotion particulière qu'il a pour certains d'entre eux; et la tradition nous apprend qu'à Delphes, le sanctuaire national de la Grèce, on lui avait décerné des privilèges et des honneurs : il est à croire que ce n'était pas seulement un hommage rendu à son talent poétique, mais aussi une consécration de l'autorité religieuse et morale qu'il devait à son caractère. Quant à ses croyances, elles sont conformes à la nature de la religion, pas plus précises dans certaines régions mythologiques qu'elle ne l'est elle-même; et le caractère nomade de sa muse, appelée sur tant de points divers, en lui mettant sous les yeux la diversité des mythes et des cultes, ajoute encore à sa liberté. Mais il porte partout un fonds qui est à lui et qui ramène par sa constance cette matière inconsistante et mobile à une sorte d'unité : le sentiment de la grandeur divine, dont il est pénétré, et le souci de la destinée humaine, dont il cherche et croit par moments saisir certaines lois, au milieu de la variété des légendes et des vicissitudes de la fortune. Voilà ce que lui inspirent les fêtes triomphales; il éprouve constamment le besoin d'exprimer, dans l'éclat de ces fêtes, ces préoccupations intimes de sa pensée, d'en tirer des avertissements que les ailes de la musique et

de la poésie portent jusqu'aux oreilles des vainqueurs pendant la célébration même de leur victoire. C'est lui, lui seul, qui a fait de l'ode triomphale cet usage imprévu. On a eu raison de le comparer à Bossuet à la fois pour la sublimité du style et pour l'autorité morale.

Gardons-nous d'effacer le trait principal de cette grande figure de poète païen. C'est une des plus tristes erreurs de la critique, et il est peut-être difficile d'y échapper aujourd'hui, que d'amoindrir et d'égaliser par la petitesse de l'analyse : le premier soin devrait être, au contraire, de mettre en pleine lumière ce qui est supérieur et original. Il y a d'ailleurs beaucoup à analyser chez Pindare; et M. Croiset, qui n'a pas méconnu chez lui la prédominance de l'esprit religieux, mais, à notre sens, l'a parfois trop atténuée, donne une suite excellente d'études fines et justes sur tous les aspects moraux de son génie. Sans faire de ses sentiments et de ses idées un inventaire analogue à ceux auxquels se sont bornés d'autres critiques, il sait marquer les nuances de cette physionomie si fière dans sa mâle sérénité, dont notre Ronsard n'a pu nous donner, malgré sa noblesse de nature et sa bonne volonté d'imitateur, qu'une image bien affaiblie.

Dans une étude morale de Pindare, il y a un point d'un intérêt particulier, c'est ce qui concerne son patriotisme. Son amour pour sa ville natale

s'exprime en toute occasion avec une vivacité qui ne permet pas le doute; et, d'un autre côté, bien que Thèbes ait été à Platée l'auxiliaire énergique des Perses, il célèbre à plusieurs reprises leurs défaites : pour lui, leur invasion, c'était « le rocher de Tantale, suspendu au-dessus de la tête des Grecs, qu'un dieu a enfin détourné [1]. » Son patriotisme panhellénique s'étend même jusqu'aux victoires d'Hiéron sur les Carthaginois et les Tyrrhéniens, par lesquelles « l'Hellade a été soustraite à la lourde servitude »; et il rapproche, dans une même louange en l'honneur d'Athènes, de Sparte et de Syracuse, les combats de Salamine, de Platée et d'Himère, où trois fois les Grecs ont vaincu les barbares [2]. Voici pourtant que, d'autre part, malgré ces éclatants témoignages de ses sentiments, un juge d'une autorité considérable, Polybe, l'accuse lui-même de connivence avec ses concitoyens dans leur trahison, dans ce médisme qu'ils ont embrassé par une crainte égoïste des maux de la guerre; et il cite à l'appui de cette accusation des vers qu'il nous fait connaître [3]. Il est vrai qu'il paraît en dénaturer le sens; cependant on peut en inférer avec quelque vraisemblance que, dans les troubles qui précédèrent ou qui suivirent la

1. *Isthm*, VII, v. 20.
2. *Pyth.*, I, v. 145 et suiv.
3. L. IV, 31.

défaite commune des Thébains et des Perses, Pindare resta partisan de cette aristocratie qui conduisit la ville à trahir la cause nationale, et voulut aider au rétablissement de son autorité. Lui-même d'ailleurs en faisait partie par sa naissance. Quelle est donc la vérité sur les sentiments de Pindare? Était-il pour Thèbes ou pour la Grèce? N'aurait-il pas varié suivant les temps, partisan du grand roi avant ses échecs, de la cause hellénique après son triomphe? Ou bien ces éloges de la victoire de Salamine à Égine et à Athènes, de celle d'Himère à Syracuse, ne seraient-ils que des témoignages de la condition générale du poète lyrique, panégyriste obligé de ceux pour lesquels il chante, et n'ayant pas la liberté d'omettre leur plus glorieux succès parmi tous ces titres d'honneur qu'il doit faire revivre en ces jours de fête? On voit qu'il y a matière à discuter. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de cette discussion; mais nous nous bornerons à dire que, pour notre part, nous ne pouvons pas réussir à voir autre chose qu'un contre-sens dans l'interprétation que Polybe paraît donner aux deux vers isolés sur lesquels il appuie son accusation. Ces deux vers, même en les complétant par deux autres qu'on trouve dans Stobée [1], sont

1. Voici une traduction assez exacte, croyons-nous, de ces quatre vers :

« Que chacun, établissant le calme dans la cité, cherche

bien peu de chose à mettre en regard des déclarations si claires que nous lisons dans des pièces complètes, d'autant plus que le caractère personnel de Pindare éclate partout dans ses compositions. Enfin nous admettons sans aucun effort que cette noble nature, que sa vie et le travail manifeste de sa pensée ne permettent pas d'enfermer dans le cercle étroit de sa cité natale, a pu concilier, malgré les circonstances, un amour sincère pour sa patrie avec une émotion réelle causée par le péril de la Grèce et par sa glorieuse délivrance. Il a éloquemment exprimé ces deux ordres de sentiments, et cela nous suffit pour le croire, sans consentir à effacer sur un trop faible indice cette belle image qu'il a lui-même imprimée dans notre esprit par l'ensemble de ses chants.

la Paix, la Paix brillante et sereine qui élève les âmes; qu'il bannisse de son cœur la discorde, dispensatrice de la pauvreté, pernicieuse nourricière de la jeunesse. »

III

S'il n'est pas facile de définir dans les odes de Pindare le fonds personnel d'idées et de sentiments qui forme comme la trame de ce brillant tissu, il l'est encore moins d'y déterminer et d'y juger la question d'art. Qu'est-ce chez lui que la composition? Qu'est ce que le style? Notre éducation littéraire nous a peu préparés à le comprendre. Nos étonnements et nos incertitudes ne diffèrent pas beaucoup de ce qu'éprouverait un Parisien nourri dans l'admiration de la colonnade du Louvre, s'il se trouvait tout à coup en présence des hardiesses d'architecture et de couleur des monuments indiens ou chinois ; et cependant il s'agit de l'art grec.

J'ai déjà indiqué ce qui dans la composition déconcerte le plus les modernes, cette apparence d'incohérence et de disproportion, ces brusques

changements de ton et d'allure; enfin ce qu'on a appelé le *désordre pindarique*. Les beaux détails abondent; l'ensemble trouble plus qu'il ne satisfait, parce qu'il n'y a pas égalité ni continuité d'impression, parce qu'après un mouvement, un trait sublime, vient tout à coup une sentence de morale vulgaire, une réflexion du poète, parce que souvent le lecteur ne comprend pas. Un maître dont j'aime à me rappeler les leçons, M. Havet, faisait à ce sujet une remarque ingénieuse, c'est qu'on admirerait plus Pindare si l'on n'avait de lui que des fragments. Ces brillantes expressions, ces grands élans de poésie, isolés de ce qui les entoure, nous feraient supposer toute autre chose et nous raviraient. Le point sur lequel s'est le plus arrêtée la critique, surtout au XVIIe et au XVIIIe siècle, c'est ce qu'on appelait les digressions, c'est-à-dire les récits mythologiques, substitués, pensait-on, aux louanges d'un athlète obscur, *matière infertile et petite*, et venant remplir le vide du sujet. On pourrait remarquer que tous les héros des odes de Pindare ne sont pas obscurs et que, si l'histoire n'a pas eu à s'occuper d'Asopichos d'Orchomène, ni d'Ergotèle d'Himère, il n'en est pas de même d'Hiéron, le puissant prince de Syracuse, dont les victoires et le règne prêtaient suffisamment au panégyrique. Si donc l'éloge d'Hiéron, dans les odes composées en son honneur, ne tient

guère plus de place que celui de vainqueurs moins illustres, et si les développements y sont réservés pour les sujets mythiques, comme la punition du monstre Typhée, enseveli sous l'Etna, ou la naissance d'Esculape ou celle de Pélops et sa victoire sur Œnomaüs, c'est sans doute que Pindare avait une autre raison que la pauvreté de la matière. Cette raison a été en partie donnée dans les observations générales qu'on a pu lire plus haut : c'est que la vraie matière est fournie au poète, comme à la fête où il chante, par la mythologie. La mythologie est là chez elle; l'esprit des Grecs qui écoutent n'attend et ne conçoit pas autre chose, et rien n'est plus impropre que le mot de digression. On peut dire d'une manière générale que la mythologie est plus à sa place que partout ailleurs dans ce monde merveilleux créé par le poète, dans cette lumière et cette musique, dans cette rapide succession d'impressions vives qui donne l'idée d'une vie plus intense et plus noble que la vie réelle. J'ai brièvement expliqué aussi comment la variété chez Pindare et ses rapides évolutions répondaient de même au caractère de la fête et aux dispositions des auditeurs. Ces points peuvent être considérés comme hors de doute, et la difficulté est ailleurs.

Il ne suffit pas, en effet, de reconnaître que l'emploi de la mythologie était obligatoire pour le poète et qu'une brillante et rapide variété lui était

dictée par une convenance générale. Dans chacune des odes, quelle pensée a déterminé le choix, la proportion, l'ordre de ces éléments divers, mythologiques ou autres, qu'il a mis en œuvre? Et d'abord, cette pensée existe-t-elle, ou ne s'est-il pas tout simplement abandonné à son caprice ou au hasard de l'exécution, comme on lui reprochait autrefois en France? Non; il a un dessein, il suit un plan, il en témoigne lui-même plus d'une fois, et cette question n'en est plus une aujourd'hui pour la critique. Mais alors, quel est ce plan, comment est-il suivi, et en quoi consiste, dans chaque pièce, l'unité, sans laquelle il n'y a pas de composition? C'est ici que commencent les difficultés.

On voit bien dans plus d'une pièce quel est le rapport général d'un mythe avec le sujet. Ainsi, dans la première *Olympique*, le mythe de Pélops, héros éponyme du Péloponèse, honoré à Olympie en souvenir de sa victoire sur Œnomaüs, roi de Pise, pouvait convenir à l'éloge d'un vainqueur olympique, dont la patrie, Syracuse, était une colonie du Péloponèse. De même, dans la seconde, composée en l'honneur de Théron, on comprend que le poète rappelle les légendes des Emménides, ancêtres du tyran d'Agrigente, qui font remonter leur origine jusqu'à Cadmus. De même aussi, il semble naturel que les exploits et les aventures des Éacides défrayent les nombreuses pièces où

sont célébrés des vainqueurs éginètes. Mais on ne distingue pas toujours aussi clairement la raison qui détermine l'usage de la matière mythologique. En quoi, par exemple, une victoire pythique remportée par un Thébain [1] autorise-t-elle le poète à s'étendre sur les amours adultères de Clytemnestre et sur le meurtre d'Agamemnon? Ou bien encore que viennent faire dans les éloges d'Hiéron les mythes d'Ixion et de Coronis [2]? Dans le premier cas, le souvenir de l'hospitalité qu'Oreste a trouvée chez le Phocidien Pylade et de la protection du dieu expiateur de Delphes ne suffit pas pour établir un lien satisfaisant. Dans les deux autres, en cherchant bien, on découvrirait peut-être que ces légendes thessaliennes se rattachent à une religion qu'un des ancêtres d'Hiéron avait apportée à Géla de la petite île carienne de Télos. Le rapport ne serait pas non plus bien direct.

Il n'est donc pas toujours aisé d'appliquer la loi qui subordonne l'emploi des mythes aux conditions générales du sujet; mais voici de plus grandes difficultés. Pourquoi, dans le nombre considérable des mythes qui se rapportent à son sujet, Pindare prend-il l'un plutôt que les autres? Pourquoi lui arrive-t-il souvent, en outre, de toucher à des mythes secondaires, dont le rapport avec le sujet est

1. *Pyth.*, XI.
2. *Pyth.*, II, III.

moins sensible? Pourquoi, dans le mythe qu'il a choisi pour thème principal, telle partie est-elle mise en lumière et telle autre laissée dans l'ombre, sans souci, semble-t-il, de la proportion naturelle du récit? Ainsi pourquoi, dans la première *Olympique*, où est inséré le mythe de Pélops, ces développements sur les crimes et la punition de Tantale? Ou bien pourquoi, dans la quatrième *Pythique*, les magnifiques récits sur Jason s'interrompent-ils tout d'un coup? Pourquoi certaines comparaisons et, dans ces comparaisons, certains détails qui ressortent plus que le reste? Pourquoi encore ces maximes morales, qui ont évidemment un sens plus précis que les sentences des chœurs tragiques? A toutes ces questions convient une même réponse : c'est que sans nul doute Pindare est plein d'allusions et même d'allégories; mais comment les reconnaître et les interpréter? A son public grec le poète disait : « Use maintenant de la sagacité d'Œdipe. » Il lui proposait donc des énigmes : et nous, comment ferons-nous pour deviner, nous qui ne sommes pas au courant, nous qui n'avons ni les mêmes habitudes, ni le même tour, ni la même souplesse d'esprit? nous, qui le plus souvent sommes réduits à déterminer par hypothèse l'objet inconnu d'une allusion?

Aussi il faut voir à quels efforts se livrent les interprètes modernes, comme ils s'entendent peu

entre eux et où les emportent parfois leur intrépidité logique et leur imagination. Dans la seconde *Pythique* est assez longuement développé le mythe d'Ixion, auteur du premier meurtre et amant téméraire de Junon, un des grands criminels punis par les supplices infernaux. A qui cet exemple s'applique-t-il? A Hiéron, répond Bœckh; à Hiéron qui a perfidement exposé un frère, Polyzélos, aux périls d'un combat contre les Crotoniates, et maintenant, à cause de lui, menace d'une guerre son beau père Théron, tyran d'Agrigente, le tout pour lui prendre sa femme Damaréta. C'est à un homme enivré de sa puissance, comme Ixion l'avait été de la faveur des dieux, prêt à devenir incestueux et fratricide, que s'adressent les avertissements contenus dans cette primitive et barbare légende. Un fratricide et un inceste, même en pensée, voilà de lourdes charges pour la mémoire du tyran de Syracuse : heureusement pour lui et pour l'humanité, ces crimes n'ont aucune existence historique. C'est Bœckh qui seul a découvert la passion d'Hiéron pour sa belle-sœur, et cela uniquement par la vertu de son système d'interprétation. Une conséquence aussi violente ne l'a pas fait reculer. On ne s'étonnera pas qu'il n'ait pas convaincu tout le monde. G. Hermann, qui trouve d'ailleurs qu'une allégorie si peu délicate n'était guère de nature à raffermir auprès d'Hiéron la faveur de Pindare, alors ébran-

lée, à ce qu'il croit avoir découvert, est plutôt d'avis que l'ode ne contient que des éloges pour le tyran de Syracuse, et que l'allusion renfermée dans le mythe s'adresse au tyran de Rhégium, Anaxilas, dont Hiéron, par sa bienveillante intervention, vient de prévenir une entreprise contre les Locriens Épizéphyriens. Oui, sans doute, il s'agit d'Anaxilas, dit à son tour un savant éditeur, M. Tycho Mommsen, qui adopte pleinement cette explication; et il la confirme par un complément inattendu. Le poète dit que le téméraire Ixion « pénétra dans la chambre profonde de Zeus ». Qu'est-ce que cette chambre profonde, où il voulait consommer son crime, et où, en réalité, déçu par une illusion, la nuée qui avait revêtu l'apparence de la déesse, il trouva sa perte en appelant sur lui la vengeance divine? C'est une vallée, profonde comme toutes les vallées, où Anaxilas livra combat aux Locriens et, par cette agression, provoqua, avec l'intervention d'Hiéron, la ruine de ses propres espérances. Il est vrai que l'histoire ne parle pas de ce combat dans une vallée; mais comment fermer les yeux à l'évidence du témoignage de Pindare?

Pindare est ainsi rempli d'allusions instructives, qui portent non seulement sur des faits historiques, mais sur une foule de détails que reconnaît la sagacité des interprètes. On avait remarqué depuis longtemps le début de la première *Olympique*, où

trois comparaisons font ressortir la supériorité des jeux d'Olympie. « L'eau est le premier des éléments; parmi les biens de la noble richesse, l'or brille comme la flamme dans la nuit;.. le soleil est l'astre souverain qui resplendit dans la solitude de l'éther. » Certains indices, qui se trouvent un peu plus loin, avaient pu faire comprendre que l'ode était chantée dans le palais d'Hiéron pendant un banquet; mais ce que personne assurément n'avait compris avant Dissen, c'est le double sens des comparaisons avec l'eau et l'or, et l'ingénieuse allusion qu'elles renferment aux belles coupes d'or du banquet et à l'eau qu'on y verse pour les convives. Cette découverte du savant collaborateur de Bœckh a beaucoup égayé G. Hermann. Reste à savoir s'il est lui-même beaucoup plus heureux dans certaines de ses interprétations historiques.

Quand, par exemple, rencontrant dans une pièce en l'honneur d'un jeune vainqueur thébain, d'ailleurs absolument inconnu, la légende de la mort d'Agamemmon et de la punition de ses deux meurtriers, et le conseil de préférer une condition modeste à une orgueilleuse tyrannie, il part de là pour nous apprendre qu'un parent de ce jeune homme a péri dans un guet-apens, parce qu'on le soupçonnait d'entretenir un commerce adultère avec une femme noble et de s'en faire un moyen d'arriver à la domination, on se demande quel don

merveilleux de divination lui a révélé cette romanesque histoire. Il est juste d'ajouter que l'ode en question, la onzième *Pythique*, est une des moins aisées à comprendre, et qu'ici l'effort a été mesuré à la difficulté.

Une chose bien remarquable dans les erreurs des érudits éminents qui ont tenté d'interpréter Pindare, c'est qu'elles n'ont pas empêché les systèmes. Il y en a eu au moins deux, très chers à leurs auteurs, Bœckh et Dissen. Le premier pense qu'une ode en général est construite tout entière, mythes et moralités, d'après la vie du vainqueur, sur laquelle le poète tient constamment ses yeux fixés et qu'il suit exactement par de perpétuelles allusions. Le second cherche la pensée fondamentale dans une idée abstraite qui lui paraît dominer tout, la considération du courage ou de la haute fortune, cause principale de la victoire selon sa nature. A cette pensée générale, d'un caractère moral et abstrait, se rattachent des sources secondaires de développement, comme l'éloge de certaines vertus ou celui des dieux; mais elle est partout, dans chaque idée, presque dans chaque mot. Ces deux systèmes, est-il besoin de le dire? sont aisés à critiquer. Ils ont le tort commun de réduire tout Pindare au symbolisme le plus invraisemblable et le plus anti-poétique. Sans doute les allusions abondent : historiques, politiques, morales, se rap-

portant aux circonstances de la victoire ou de la fête, il y en a de toute sorte; mais il n'y en a pas partout, et il ne faut pas que la difficulté de les reconnaître en fasse découvrir là où elles n'existent pas. Sans doute aussi, dans telle ode, Pindare est surtout préoccupé de la vie du vainqueur; dans telle autre, il se propose en général de le consoler ou de l'avertir; mais il n'adopte pas uniformément un même point de vue; malgré le fond persistant qui constitue sa personne morale et fait sa puissante originalité, il est varié comme la vie et comme la pensée; au milieu de tous ces liens qu'il accepte volontairement, il use souverainement de sa liberté de poète; et si la mythologie est pour lui une langue qui lui permet de tout dire, il ne la dépouille pas cependant de ses qualités propres pour ne lui attribuer qu'une valeur symbolique.

Toutefois, quels que soient les excès auxquels se sont laissé entraîner Dissen et Bœckh, leurs systèmes sont nés d'une idée juste, dont la découverte fait honneur à leur sagacité, c'est que l'unité des odes de Pindare, ces œuvres composées avec tant de science, est ailleurs que dans la suite apparente des idées exprimées; c'est qu'elle réside dans quelque chose qui les domine. Quel est ce quelque chose, c'est ce qu'a mieux vu G. Hermann, le plus pénétrant peut-être des grands hellénistes de ce siècle, et dont cependant, nous le remarquions, les

interprétations de détail n'échappent pas à la critique, tant ces matières sont difficiles! Ce principe d'unité, qui n'est ni une formule morale s'adaptant à toutes les pièces, ni un type d'allégorie historique, il l'appelle une *idée poétique*. L'expression peut paraître vague; d'autant plus qu'il ne définit guère lui-même sa pensée; mais elle indique le vrai point de vue. Il considère chacune des odes comme une véritable œuvre d'art, ayant sa vie propre et sa physionomie à elle. Sur cette question délicate, il faut lire d'excellentes pages de M. Croiset, qui, en complétant Hermann, la traite avec le degré de précision qu'elle comporte et avec un sens très fin du génie grec. Au terme d'*idée poétique* il substitue celui d'*idée lyrique*, qui est plus juste; il y a en effet des idées lyriques comme il y a des idées oratoires, des idées épiques, des idées dramatiques, et chaque genre d'idée produit une sorte d'unité particulière. Pour l'éloquence, pour l'épopée, pour le drame, l'unité se définit facilement; mais dans le lyrisme, où il n'y a ni une suite de déductions ni le développement d'une action régulière, il n'est pas aisé de la saisir. C'est une harmonie dont les éléments, idée abstraite, image sensible, émotion personnelle, viennent se fondre dans une teinte générale. Tantôt, c'est une idée morale qui domine, et alors la composition, sans s'astreindre à un enchaînement de déductions,

se soumet aux lois d'une logique secrète que le raisonnement peut découvrir. Tantôt, tout se résume en une impression nette et profonde, mais qui échappe en grande partie à l'analyse. Toujours, quelle que soit la pensée première du poète, il parle un langage qui diffère beaucoup de celui de la prose et se refuse aux mêmes procédés d'interprétation. « Il se sert des idées et des paroles comme un musicien se sert des notes; il en compose une mélodie d'une espèce particulière, d'où sa pensée fondamentale se dégage, en dehors même de toute énonciation directe, par le seul mouvement de l'ensemble. » Il y a beaucoup de rapport entre une idée musicale et une idée lyrique.

On comprend peut-être maintenant pourquoi l'expression longtemps consacrée de *désordre pindarique* trompe sur le point de vue où il convient de se placer pour juger Pindare. L'ordre, chez les Grecs du IVe et du Ve siècle avant Jésus-Christ, ne s'entendait pas de même qu'aujourd'hui chez nous. L'éducation de notre goût s'est faite sous la double influence de nos deux derniers siècles et des écoles de l'antiquité. Les préceptes de ces écoles, comme les lois auxquelles ont obéi les plus purs génies du siècle de Louis XIV, sont dictés par ce qu'ils appelaient la raison, c'est-à-dire par un sentiment supérieur de l'enchaînement logique des pensées et de leur convenance avec le sujet. Le travail de

réflexion qui a été nécessaire pour en arriver là se rattache particulièrement au développement de la prose, et surtout aux laborieuses études dont l'éloquence fut l'objet pendant des siècles dans les écoles de la Grèce et de Rome. C'est en ce sens qu'il est vrai dire que les chefs-d'œuvre de la littérature française ont un caractère oratoire. Mais, avec Pindare, il ne s'agit ni de prose ni d'éloquence pratique ou savante; il s'agit de poésie, et cela chez une nation encore toute poétique : la prose commençait à peine à construire ses premières phrases, sèches et gênées, quand depuis quatre cents ans et plus, tous les Grecs étaient faits aux formes riches et souples, vives et brillantes de la poésie. Du temps de Pindare, c'est à peine s'ils en concevaient d'autres, et à coup sûr nul d'entre eux ne se serait avisé des exigences méthodiques de l'esprit moderne.

Du reste, les véritables œuvres d'art, même en littérature, ne se modèlent pas sur des types définis de composition régulière. Prenez le discours de Démosthène *sur la Couronne*, ou une oraison funèbre de Bossuet, ou un ouvrage dramatique de premier ordre : une analyse méthodique ne nous en fera saisir qu'imparfaitement l'intime et vivante unité. Celui qui se bornerait à étudier dans Eschyle, ou même dans Sophocle, le développement suivi des caractères et des passions et l'enchaînement des

différentes scènes, ne comprendrait qu'à demi la composition d'un drame grec. Le principal est dans la succession et le rapport des effets, dans la distribution de la lumière et des ombres. De même, dans ces petites pièces, dont chacune, par le choix des éléments comme par la couleur générale, avait son caractère propre, la loi suprême observée par Pindare n'était pas de marquer les transitions et la suite apparente des idées, mais d'agir sur les imaginations et sur les âmes, de telle sorte qu'au moment où s'éteignaient les derniers sons de la voix et de la lyre, elles se trouvassent, sans en avoir conscience, dominées par les sentiments et les pensées qu'il avait conçus d'avance sous l'inspiration savante de la muse. Après tout, Boileau avait peut-être une vague idée des conditions particulières de la poésie lyrique en Grèce, quand il écrivit sur Pindare la phrase obscure que nous citions en commençant : « C'est un génie qui, pour mieux entrer dans la raison, sort de la raison même. » Il ne se trompait pas, s'il voulait dire que Pindare ne s'affranchit de certaines convenances, que nous comprenons, que pour mieux satisfaire à des convenances supérieures, dont nos mœurs sociales et littéraires ne nous permettent pas la complète intelligence.

Dans la composition d'une ode de Pindare entraient deux éléments qui contribuaient à l'unité

et la rendaient plus sensible : c'étaient la musique et la danse. Des deux parties de la musique, le rythme et la mélodie, il ne nous reste que la moitié de la première, c'est-à-dire le rythme poétique, qui se confond avec cet emploi de la langue qui constitue le vers. On peut dire que le rythme a sa place dans tous les arts et que son importance y est capitale, parce qu'il tient étroitement au sentiment de l'harmonie dont ils sont nés. Dans la statuaire, c'est de lui que relèvent les lois d'équilibre et d'élégance auxquelles elle est soumise. L'architecture l'observe par la symétrie et la proportion; chacun des ordres grecs est comme un rythme particulier, dont la valeur expressive, gravité sereine ou grâce délicate, est sensible pour tous, aussitôt qu'on prononce les noms de dorique et d'ionique. Mais le rythme appartient en propre à la poésie, à la musique et à la danse, et c'est là naturellement qu'il a toute sa force d'expression. Chez les Grecs, dont les émotions esthétiques étaient beaucoup plus vives que les nôtres, cette force d'expression dépassait pour nous toute vraisemblance. Pour la poésie, ce n'est pas à Pindare qu'il en faut demander les exemples les plus frappants. Ce n'étaient pas les odes triomphales, c'étaient les genres passionnés, comme le dithyrambe, qui, par des changements de rythme, marquaient les troubles et les secousses de l'âme. La sérénité de Pin-

dare n'admet pas ces variations; mais on se tromperait fort, si de là on concluait chez lui à l'uniformité et à la pauvreté du rythme. Chacune de ses pièces a le sien, dont la souplesse suit le développement de l'idée poétique.

Ce n'est pas ici le lieu d'aborder les difficultés techniques où se consument encore les efforts des érudits. Disons seulement que les strophes de Pindare forment le plus souvent comme un grand édifice, savant et compliqué. L'élément premier est le membre; la réunion des membres produit les vers lyriques, qui se groupent eux-mêmes en périodes; les périodes composent la strophe, et les strophes se succèdent, plus ou moins nombreuses, suivant la longueur de l'ode, reproduisant avec fidélité comme les figures d'un même dessin. De là l'impression de la variété se conciliant avec l'unité et la symétrie. Ce double effet de symétrie et de variété est encore accru par une disposition presque constante qui distribue régulièrement les odes de quelque étendue en triades, formées chacune de deux strophes et d'une épode. Tel est l'organisme complexe et régulier dans lequel circule la pensée du poète, laquelle en anime toutes les parties, répartissant inégalement la force, mais présente sur tous les points. Elle s'y manifeste par une sorte de rayonnement plutôt que par un développement progressif. Sur l'ensemble impriment

un même caractère le rythme poétique et le rythme lyrique, le plus souvent confondus, et la mélodie, en étroit rapport avec eux. Le mouvement plus ou moins rapide du rythme, qui réglait le chant, la musique et la danse, et la tonalité de la mélodie, qui constituait des modes ou harmonies d'une nature très distincte, produisaient des effets expressifs d'une telle puissance, qu'ils ont été de la part des moralistes l'objet de la plus sérieuse attention.

On connaît les pages si pénétrées de l'esprit antique qu'ont écrites sur ce sujet Platon et Aristote; on sait quelle influence ils attribuent au choix des harmonies et des rythmes sur l'éducation des enfants et sur le caractère des citoyens. Le premier va jusqu'à répéter et prendre à son compte l'opinion d'un musicien nommé Damon, qui affirmait que nulle part on ne pouvait changer les modes musicaux, sans que ce changement affectât les lois essentielles de la cité. Naturellement, personne plus que les poètes n'a rendu hommage à la musique. Parmi eux, c'est Pindare lui-même qu'il faudrait citer le premier. C'est lui qui, au début de la première *Pythique*, revêt de tout l'éclat de la muse païenne cette idée, qui semble un écho poétique des doctrines de Pythagore, que les divins concerts d'Apollon et des Piérides répandent dans l'Olympe un calme souverain, tandis que leur pénétrante mélodie va jusqu'au fond du Tartare redoubler les

tortures des monstres ennemis de l'ordre établi par Jupiter. Je ne sais pourtant si nous n'avons pas un témoignage encore plus significatif, celui d'Aristophane, qui reprend la même pensée dans la pièce où sa fantaisie attribue aux oiseaux la supériorité sur les dieux. Pour lui, les chants des cygnes à demi fabuleux de la Thrace sont la source suprême de cette harmonie dont le charme subjugue et domine tout l'univers :

« Des rives de l'Hèbre leur voix puissante monte à travers les nues : les races diverses des bêtes sauvages son frappées de stupeur, les vents se taisent et la sérénité de l'air éteint le mouvement des flots. Tout l'Olympe résonne; les dieux sont ravis en extase; en réponse éclate le chant mélodieux des Grâces et des Muses olympiennes. »

Voilà quel mouvement d'imagination provoque dans cette poésie railleuse d'Aristophane le sentiment des effets musicaux.

Les Grecs reconnaissaient aussi à la danse une grande force d'expression morale. « Quand la danse est telle qu'elle doit être, dit Lucien, elle est utile à ceux qui la voient; elle est propre à cultiver l'esprit et à l'instruire; elle règle les âmes des spectateurs, qui sont formés par ce qu'ils voient comme par ce qu'ils entendent; elle offre une sorte de beauté qui participe également de l'âme et du corps. » Tel était sur les Grecs l'effet du rythme

de la danse, des attitudes et des évolutions des danseurs; telles étaient les impressions d'élégance plastique, de noblesse et de sérénité morale qui se dégageaient de l'exécution ou, pour mieux dire, de la représentation des odes de Pindare. Chacune avait son caractère particulier, que le grand lyrique obtenait par les ressources combinées de cette composition complexe où il était à la fois poète, musicien et chorégraphe. Il va de soi que des trois éléments mis en œuvre la poésie était de beaucoup le principal. La mélodie admettait parfois la combinaison des lyres, des flûtes et de la voix humaine; la danse se composait des pas et des évolutions du chœur; cependant toutes deux étaient simples, et ne fournissaient qu'un complément d'expression à la poésie, interprète directe de la pensée.

IV

Il y a dans Pindare une partie que nous possédons tout entière et où les interprètes modernes sont moins arrêtés par les difficultés techniques, c'est l'élocution. Ce n'est pas qu'il nous soit toujours facile de l'apprécier. Ici encore les goûts et les habitudes des Grecs diffèrent singulièrement des nôtres. Quand, par exemple, cette idée que la Muse vient solliciter le poète est exprimée sous cette forme : « Je crois sentir sur ma langue une pierre à aiguiser mélodieuse, dont je reçois volontiers les souffles au beau courant [1]; » l'arrivée de l'inspiration avec ce cortège de métaphores incohérentes ne laisse pas de nous surprendre. S'il n'est pas certain que les Grecs eux-mêmes trouvassent là matière à louer, du moins sommes-nous

1. *Ol.*, VI, v. 140 et suiv.

sûrs qu'ils n'étaient pas choqués comme nous; ce qui nous avertit que l'élocution de Pindare se règle d'après des conditions particulières, dont nous avons besoin de nous rendre compte. Il se peut que notre goût reste toujours médiocrement séduit par certains détails; mais une analyse des éléments dont elle se compose et l'étude de ses caractères propres nous en facilitent l'intelligence et l'appréciation. M. Croiset nous a donc rendu service en écrivant sur ce sujet un chapitre où, avec la sûreté de sa méthode et de son goût, il définit ces différents points : le dialecte de Pindare, formé d'un mélange du dialecte épique avec les dialectes dorien et éolien qui varie, comme le rythme et le mode, selon la nature des odes et le caractère des idées ou des sentiments exprimés; son vocabulaire, qui paraît reprendre des mots vieillis et se crée par d'heureuses inventions de nouvelles richesses; cette profusion d'images et de figures qui illumine sa langue, nerveuse autant que brillante; la structure expressive de sa phrase, qui se ramasse en un trait rapide, ou se déploie en période immense, suivant le mouvement de la pensée ou la force naturelle de l'élan poétique.

Ce genre d'étude sur Pindare semble nous transporter bien loin de notre pays et de notre temps; on y trouverait, cependant, sur notre propre littérature, la matière d'un intéressant travail qui ne

serait peut-être pas dénué de toute utilité présente : ce serait de comparer dans le détail avec le grand lyrique thébain nos lyriques français. On arriverait, si nous ne nous trompons, à une conclusion assez inattendue; c'est que, si les *pindarisants*, depuis Ronsard jusqu'à Lebrun, ont échoué dans leur tentative, notre siècle s'est plus rapproché d'un modèle qu'il ne prétendait pas imiter. Bornons-nous à indiquer la question à ses deux époques extrêmes, au XVIe siècle et au nôtre, les plus lyriques de la littérature française.

Il n'y a pas lieu de reviser le procès de Ronsard, ni d'en appeler d'un arrêt trop légitime. Son pindarisme a été une erreur, qui n'a guère profité ni à sa gloire dans la postérité ni à la langue; et l'on est tenté de croire que lui-même n'était pas complètement satisfait de son œuvre, puisque, après avoir essayé des odes *pindariques* dans sa jeunesse, il n'y revint plus. Mais il ne serait pas inutile pour l'intelligence de notre poésie de nous reporter à cet effort, afin d'en examiner la nature et de reconnaître, non seulement ce qui le fit échouer, mais ce qui lui valut d'abord un accueil si enthousiaste et ce qu'il pouvait y avoir de bon dans la pensée du novateur [1].

1. C'est le point de vue auquel s'était placé E. Gandar, dans son livre publié il y a vingt-cinq ans et intitulé *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare.*

Les causes de l'échec apparaissent d'autant plus évidentes qu'on se reporte au modèle grec. Rien de plus froid que ces formes, ces images, cette mythologie, transportées hors de leur place naturelle et violemment introduites chez les contemporains du poète français. Quelle force d'illusion ne fallait-il pas à ceux-ci, pour admirer la naissance de Marguerite sortant du *docte cerveau* de François Ier, ouvert par la lance de Pallas, et s'affublant elle-même du costume guerrier de la déesse pour aller plonger le fer dans le ventre du *vilain monstre Ignorance!* C'était cependant le temps où Du Bellay, dans le manifeste de la nouvelle école, demandait un poète inspiré par la passion et conseillait l'imitation des Grecs et des Latins, pour prendre en eux *la chair*, *les os*, *les nerfs et le sang*. Mais malheureusement Ronsard, comme il veut bien nous en instruire lui-même dans son *Abrégé de l'art poétique*, s'imagina que les *nerfs et la vie*, c'étaient des descriptions, des comparaisons, des *vocables nobles et signifiants*, sans se douter que, pour soutenir cet art extérieur, il fallait d'abord une pensée originale, une âme.

On sait d'ailleurs pourquoi cette ambition d'accroître les ressources de l'art fut en grande partie déçue. Les langues ne se violentent pas. Elles se développent, sous des influences générales, suivant les lois de leur nature propre; et si un grand

écrivain peut tout d'un coup les faire avancer vers leur perfection, c'est grâce à un instinct supérieur de ces lois. Tel ne fut pas le cas de Ronsard, qui ne comprenait bien ni ce qui était possible en français, ni ce qui avait été fait en grec. Lorsque Pindare se formait sa langue à lui, il ne prenait pas indifféremment dans tous les dialectes; mais il se bornait aux deux dialectes lyriques, le dorien et l'éolien, et au vieux fonds de la langue épique. C'était cette riche et souple matière, façonnée par le travail poétique de plusieurs siècles, qu'il pliait à l'expression particulière de son sentiment. Ce n'était pas la même chose que d'offrir au public, comme le conseillait Ronsard, un mélange de mots gascons, poitevins, normands, manceaux, empruntés à tous les patois. Quant aux créations de termes nouveaux, il est trop clair que de ternes et disgracieuses inventions, comme les dérivés *vervement* (de *verve*), *fouer* (de *feu*), ou les composés *tue-géant*, *cuisse-né*, *aigu-tournoyant*, qu'il proposait ou mettait en usage, ne supportent pas un instant la comparaison avec ces mots francs et harmonieux qui semblaient venir d'eux-mêmes apporter au lyrique grec leurs syllabes sonores et vivantes.

Est-il besoin aussi de remarquer que Ronsard est loin de prendre à son modèle la puissante et expressive variété des constructions de phrase et des rythmes? Lisez l'ode à Michel de l'Hôpital, la

plus admirée à sa naissance : bien que le poète annonce que *sur les bords dircéens il amasse l'élite des plus belles fleurs,* la couronne qu'il en tresse n'a rien de pindarique. Ni le développement suivi de ces longs récits, empruntés en grande partie à Hésiode, ni les allures régulières et placides des phrases, ni la succession prolongée de ces systèmes de strophes, d'antistrophes et d'épodes qui bercent l'oreille de leur uniformité, ni les caractères du style ne rappellent en rien Pindare. Malgré quelques vers nerveux et rapides, l'ensemble paraît monotone et languissant. Ce qu'en général on goûte le plus aujourd'hui, ce sont des passages gracieux, dont la mignardise s'inspire de la poésie anacréontique, et relie ces odes à hautes prétentions à ces jolies pièces du même poète, où la nouvelle école avait moins imprimé sa marque.

Cependant, dans cette ivresse un peu aveugle de la Renaissance, tout n'était pas illusion; ce ne fut pas tout à fait en vain que le chef de la pléiade crut sentir le souffle de Pindare. On ne peut lui refuser l'honneur d'une conception plus haute de la poésie; il poursuivit une idée de richesse et de magnificence; il rechercha une élévation de ton et une plénitude de nombre que son détracteur, Malherbe, n'aurait sans doute pas connue, s'il ne lui en avait transmis le sentiment et l'exemple. Il y a d'ailleurs chez lui à distinguer de la pratique

la théorie, qui vint après et fut supérieure. Il s'y trompa encore sur plusieurs points; mais il y souleva des questions importantes, et peut-être eut-il le sens de certaines solutions. Avait-il tort de demander, pour cette poésie plus grande qu'il avait l'ambition d'inaugurer, une langue plus riche que celle de Marot, et de chercher à en accroître les ressources en choisissant dans le fond vivant du langage parlé? Sa doctrine sur les *épithètes signifiants* préférables aux épithètes de nature est juste. Quelques autres traits de sa poétique sont encore à relever. Il conseille, dans l'agencement des vers lyriques d'une même pièce, une variété de mesure déterminée par le choix de l'oreille et par la nature de la musique, qu'il ne voudrait pas séparer de la poésie : cette variété, qu'on ne trouve pas dans ses odes pindariques et qu'il n'a introduite qu'assez timidement dans d'autres pièces, c'était la seule forme sous laquelle il fût possible de faire passer chez nous quelque chose des rythmes expressifs de Pindare. Tout n'est pas dit encore à cet égard avec la cantate et l'opéra. Il en est de même pour l'alliance de la musique et de la poésie. Si Ronsard ne semble pas avoir fait beaucoup pour la réaliser lui-même heureusement, du moins faut-il reconnaître que cet imitateur si infidèle de l'antiquité l'avait étudiée avec assez d'intelligence et de soin pour constater la puissance expressive

de la musique grecque avec ses modes et ses genres. Ce trait marque bien ce mélange d'enthousiasme et d'érudition qui caractérise la Renaissance.

Dans notre siècle, personne assurément n'a jamais eu l'intention de pindariser. Si par impossible il était arrivé à nos grands lyriques de songer à Pindare, ç'aurait été sans doute pour s'applaudir de n'avoir rien de commun avec les pindarisants du siècle dernier. Indiquons cependant, sans prétendre d'ailleurs les juger encore une fois, certaines analogies qui les rapprochent du lyrisme grec. La première est dans les qualités musicales de leurs vers. Il est clair que chez eux on ne trouve rien de comparable à cette composition savante des mètres et de la musique qui s'unissaient intimement dans le contour sinueux des grandes strophes de Pindare; mais, par le sentiment du rythme et par les effets d'harmonie, la poésie est devenue elle-même une musique, assez sensible à notre oreille pour nous rendre quelque chose des impressions du lyrisme antique. Il y a aussi des rapports plus directs, que l'on peut observer dans l'élocution.

Pour type de ces caractères nouveaux de notre poésie qui font penser à Pindare, il faut choisir évidemment l'homme illustre qui doit à la supériorité de son talent et à sa puissante fécondité le

privilège de jouir depuis trois quarts de siècle de sa propre gloire, plus florissante aujourd'hui qu'il y a vingt ans. Victor Hugo fait de lui-même avec plus de succès ce que Ronsard conseillait de tenter sous l'inspiration de la muse grecque. Comme lui, il s'attache à l'étude des rythmes, à la recherche des *vocables signifiants*, qui représentent et peignent les objets par leurs caractères saillants et extérieurs. On peut trouver parfois entre le poète des *Orientales* et le chef de la pléiade une certaine ressemblance de goût et de procédés dans l'emploi de deux matières différentes. Ronsard était épris de l'antiquité : aux richesses mythologiques le poète français préfère celles que lui offrent les mœurs locales, en Espagne, en Orient, et dont l'éblouissement l'attire. Ce qui le distingue de Ronsard et le rapproche du lyrique thébain, c'est que partout il distribue à flots la lumière, la couleur et la vie. Sa poésie, comme celle de Pindare, se meut, s'illumine de rayons rapides, se répand en sonorités éclatantes ou se repose sur des harmonies éteintes. Il faudrait citer; mais comment choisir dans cette multitude de beaux vers? D'ailleurs les beautés de Victor Hugo ne sont pas de celles qui se découvrent par un effort d'analyse; elles frappent d'elles-mêmes les yeux et les oreilles, et elles abondent. On pourrait transcrire, comme un exemple d'expression musicale et de

couleur, presque toute la pièce intitulée la *Bataille perdue :*

Allah ! qui me rendra ma redoutable armée ?
La voilà par les champs tout entière semée,
Comme l'or d'un prodigue épars sur le pavé.
Quoi ! chevaux, cavaliers arabes et tartares,
Leurs turbans, leur galop, leurs drapeaux, leurs fanfares,
C'est comme si j'avais rêvé !

Et plus loin :

Les noirs linceuls des nuits sur l'horizon se posent.

Dans la même gamme assombrie et calme, rappelez-vous ailleurs cette personnification pittoresque et vivante d'une ville espagnole :

Toujours prête au combat, la sombre Pampelune,
Avant de s'endormir aux rayons de la lune,
Ferme sa ceinture de tours.

Ou bien cette image de la nuée portant le feu du ciel :

On croit voir à la fois, sur le vent de la nuit,
Fuir toute la fumée ardente et tout le bruit
De l'embrasement d'une ville.

Quand, au milieu de la torpeur classique de la Restauration, résonnèrent ces admirables vers, on sentit qu'une nouvelle poésie était née chez nous. Relevons seulement encore, pour nous rattacher plus étroitement à notre sujet, un emploi hardi des épithètes, conforme au désir de Ronsard et à la

pratique constante du lyrisme grec, qui concentre en elles, comme par le jet rapide de la pensée, des idées, des émotions ou des images. Ainsi le poète, parlant à un enfant affligé, lui demande :

Qui pourrait dissiper tes chagrins *nébuleux ?*

Il veut sécher ses yeux,

Pour que dans leur azur, *de larmes orageux*,
Passe le vif éclair de la joie et des jeux.

Un passage de la même pièce rappelle plus directement Pindare :

Pour rattacher gaîment et gaîment ramener
En boucles sur ta blanche épaule
Ces cheveux qui du fer n'ont pas subi l'affront,
Et qui pleurent épars autour de ton beau front,
Comme les feuilles sur le saule.

Le lyrique grec, dans la IVe *Pythique*, achève la peinture de Jason, apparaissant sur la place d'Iolcos dans tout l'éclat de son élégante beauté, par un trait analogue :

« Les boucles brillantes de sa chevelure n'avaient pas disparu sous le fer ; mais elles rayonnaient flottantes sur tout son dos. »

Un examen plus prolongé ferait découvrir dans le détail d'autres points de comparaison. Cependant il ne faut pas exagérer les rapports ; il vaut mieux, au contraire, dans un véritable esprit critique, qui

éclaire le passé et le présent l'un par l'autre, profiter de ce rapprochement pour mieux sentir les différences, et ne pas hésiter à reconnaître qu'elles sont grandes et tout à l'avantage de Pindare. Il doit d'abord sa supériorité à la langue de son pays et de son temps, qui, malgré plusieurs siècles de brillante existence, n'est pas immobilisée dans des formes fixes, mais, pleine de sève et toujours prête à s'accroître, se plie aux transformations avec la souplesse d'un corps d'adolescent. Il en résulte que les hardiesses y sont naturelles, qu'elles s'y multiplient impunément, et que le goût apporte moins d'entraves à un poète qui d'ailleurs ne connaît guère ni les impropriétés ni les incertitudes, mais porte dans son œuvre cette sûreté de main particulière à l'art antique.

Il y a, de plus, dans ce style si facilement riche, une rapidité et une variété qui n'admettent ni l'amplification, ni des procédés de développement commodes comme l'énumération. L'amplification, legs impérissable de la rhétorique latine, notre éducatrice, est contraire au lyrisme grec. Ces répétitions de formules, qui, dans une énumération, offrent au mouvement poétique comme des points d'appui où il peut se reprendre, auraient paru aux Grecs d'une intolérable monotonie. Pindare possède une trop grande richesse de tours, son allure est trop forte et trop souple pour qu'il

en ait besoin. Dans le même ordre d'idées, ce qui n'est pas le moins frappant, c'est que l'antithèse lui est inconnue. Quel vide chez Victor Hugo, si l'on supprimait les antithèses! Quelle gêne pour sa pensée comme pour son style, si on lui interdisait l'usage de cette forme qui est devenue comme le moule fatal de tout ce qu'il conçoit et de tout ce qu'il dit! Pindare se passe de ce genre de ressources; chez lui les idées et les expressions se suffisent à elles-mêmes; chacune vaut par sa force propre, et la strophe se soutient par son élan naturel, sans le secours de ces artifices extérieurs. Sa poésie est vierge de toute atteinte de la rhétorique.

On remarque aussi chez Pindare un caractère plus plastique, tandis que la couleur domine chez Victor Hugo. C'est ici que paraît surtout la différence de l'art grec et de cet art si moderne. Le poète ancien, étranger à toute affectation, ignore ce que c'est qu'une attitude; mais directement, dans la nature, il saisit nettement les formes de la vie, et son imagination en reproduit les contours précis et purs. Le poète moderne, qui préfère l'effet à la vérité et le décor au paysage naturel, évoque des visions. Le merveilleux du premier emprunte ses éléments à la réalité, celui du second est fantastique. Chez celui-ci, les sensations ont souvent quelque chose de trouble ou de vague comme cel-

les du rêve; souvent elles naissent d'une imagination échauffée sous le souffle de la poésie du Nord, qui se complaît dans sa propre ivresse et aime à créer dans le vide. Cette sorte de fièvre est étrangère à l'art grec, dont, en général, les belles œuvres, filles saines et vigoureuses d'un pays de lumière et de vérité, supportent et demandent, pour être bien vues, le plein jour où elles sont nées.

Ces idées ne sont pas particulières à notre sujet. Elles s'imposent chaque fois que des ouvrages, fortement marqués du caractère moderne, méritent d'être comparés aux ouvrages antiques et nous sollicitent à nous élever jusqu'aux principes supérieurs de l'art. Indiquons un dernier trait, qui paraîtra peut-être plus précis. Nous reconnaissions en commençant que Pindare manque de tendresse et n'est pas dramatique. Du moins son fier génie est-il pénétré par un sentiment profond des secrètes tristesses de l'âme humaine. C'est pour cela que ses odes, magnifiques au début, remplies d'images éclatantes et de mouvements superbes, semblent souvent s'adoucir et se calmer en finissant, pareilles à une harmonie qui s'éteint : souvent les dernières paroles, au moment où meurent les derniers sons de la lyre, laissent, après la glorification des victoires ou des destinées célèbres, une impression plus grave et plus recueillie. Telle

est ici encore la tendance générale de l'art grec : il cherche la sérénité. L'art moderne, au contraire, surtout chez le représentant illustre qui nous a paru rappeler quelques côtés de Pindare, a souvent pour but dernier l'étonnement, l'effet, et réserve pour la fin son principal effort.

Faut-il se borner à constater ces différences, ou bien peut-il naître de là quelques réflexions qui intéressent l'avenir de notre poésie lyrique? Doit-on s'en tenir à ces formes créées ou renouvelées par les maîtres contemporains, ou bien serait-il possible, dans le champ infini de l'art, d'innover encore? Serait-il défendu à un génie puissant de briser les moules adoptés et de secouer le joug monotone des procédés, soit pour donner au vers libre, dans l'expression des idées élevées et de la passion, la valeur qu'il a su prendre dans la poésie familière de La Fontaine, soit même pour inventer des dessins de strophe plus amples et plus souples? Est-ce un simple rêve, auquel se refusent les lois qui déterminent la constitution musicale de notre poésie, et doit-on se contenter de souhaiter la venue d'un poète qui sache faire du nouveau avec les formes existantes? Nous soumettons ces questions aux habiles ouvriers qui ne cessent de travailler chez nous le rythme et tout le matériel de la science poétique. Quant à nous, qui ne prétendons rien décider, nous affirmerons seulement, pour

conclure, que, le jour où l'on verrait paraître en France une poésie lyrique à la fois ample et précise, éclatante et variée, concentrée et vivante, non seulement par le détail, mais par la continuité du souffle qui l'animerait, on y serait plus près de Pindare et on le comprendrait mieux.

L'HÉGÉLIANISME

DANS L'INTERPRÉTATION DE L'ANTIGONE DE SOPHOCLE

La théorie des milieux, appliquée à la critique littéraire, a fait de nos jours une assez belle fortune. L'homme de talent qui l'a mise en vogue lui a donné sa valeur parmi nous, tantôt par une richesse ingénieuse d'observations qui la féconde et l'anime, tantôt par une rigueur impassible et obstinée de déduction qui semble lui communiquer la solidité de la science. Cette théorie, dans sa pensée première et dans ses éléments inattaquables, n'est pas neuve; elle est vieille comme la sagesse des Grecs, qui reconnaissaient déjà combien les conditions physiques elles-mêmes modifiaient la nature morale des peuples. Ce qu'elle a de plus nouveau sous sa forme contemporaine, c'est peut-être l'excès, l'esprit exclusif des applications, et

par suite une affinité avec les systèmes matérialistes. Cependant elle reste vraie, et prête encore à des développements. Ainsi elle pourrait servir à expliquer et à juger la critique elle-même, dont le premier devoir semblerait consister à se dégager des influences extérieures d'habitudes et de milieu pour devenir clairvoyante et impartiale, et qui, au contraire, en est presque toujours si profondément pénétrée.

Parmi ces influences, une des plus intéressantes et des plus nécessaires à étudier, c'est celle qu'exercent ainsi, même en dehors de leur domaine propre, quelques hommes doués d'autorité et philosophes de nature, dont l'empreinte reste marquée sur l'esprit de leur temps. Par exemple, tout historien littéraire de notre pays devra tenir compte de la direction imprimée pendant trente ans à une partie considérable de la critique par M. Cousin et M. Guizot. D'eux surtout lui sont venus le souffle spiritualiste, la richesse des idées générales, l'abus de l'abstraction dans les jugements et dans le style se mêlant à un sentiment généreux d'élévation et de distinction, en un mot une sorte de doctrinarisme salutaire et défecteux qui a fait école pendant longtemps, mais n'a pas tenu contre les progrès d'un goût démocratique d'indépendance et de réalité. Mais ce sujet prêterait à plus d'une discussion. Voici, hors de chez nous et à une dis-

tance prudente de toute querelle contemporaine, un exemple assez curieux de cette action, parfois imprévue, d'un penseur sur la critique littéraire, même dans les régions paisibles et lointaines de l'antiquité. L'examen nous en sera d'autant plus facile que nous sommes désintéressés dans la question. Peut-être même mériterions-nous plutôt le reproche de n'y point porter assez d'intérêt, car il n'y a guère d'emploi plus noble et plus délicat des facultés critiques que l'interprétation des chefs-d'œuvre de l'art grec. Il s'agit de l'*Antigone* de Sophocle, celle de ses pièces qui semble avoir le plus charmé les modernes. C'est elle que choisissait Barthélemy pour révéler tout d'un coup à son philosophe barbare la délicatesse de la civilisation athénienne, et, plus près de nous, d'abord à la cour savante de Berlin, puis à Paris, en 1844, à l'Odéon, elle se faisait applaudir dans des représentations remarquables par une certaine recherche archéologique, que soutenait la musique de Mendelssohn.

I

On sait que cette tragédie est regardée comme une des productions les plus parfaites de la scène athénienne. L'antiquité nous a laissé les témoignages les plus décisifs de son admiration, et la critique de nos jours, sans atteindre à l'enthousiasme que la tradition prête au public d'Athènes, ne s'est pas montrée avare de ses louanges. On sait aussi que Sophocle est reconnu comme le plus grand artiste de la tragédie grecque, comme le maître par excellence dans la science de la composition.

Cet heureux génie avait le don de la pureté; les contours chez lui sont nets et simples, et, bien que sa langue savante ait ses obscurités, il est assurément un de ceux qui, dans le grand siècle de l'art, semblent refléter la limpidité du ciel athénien. Or le succès de l'*Antigone* doit s'expliquer principalement par cette qualité, car, parmi les autres piè-

ces du poète, il en est où la pensée dramatique a plus de grandeur et où les angoisses de l'émotion tragique sont plus vives. Il faut donc bien que dans cette fleur si prisée de sa riche couronne ait brillé à un degré supérieur cette clarté harmonieuse qui le distingue entre ses rivaux. Eh bien, aujourd'hui on ne s'accorde pas sur le sens de l'*Antigone*, et l'on discute pour savoir quelle en est l'idée principale : fait étrange, et qui doit nous avertir combien il nous manque encore, et sans doute il nous manquera toujours, pour arriver à la pleine et entière intelligence du drame grec.

Cette divergence entre les interprètes est venue principalement d'une opinion émise avec autorité par un des hommes qui ont le mieux connu la Grèce, le célèbre érudit Auguste Boeckh. Bien qu'assez singulière en elle-même, comme j'essayerai de le montrer bientôt, cette opinion n'en a pas moins fait loi en Allemagne, où la critique sur l'*Antigone* n'est guère, depuis un demi-siècle, qu'un acquiescement prolongé à la doctrine de l'illustre maître. Pour ne citer que les principaux, des hellénistes de la valeur de Godefroid Hermann et d'Otfried Muller l'ont docilement acceptée. Boeckh l'exprimait pour la première fois en 1824 dans une dissertation qu'il reproduisit dix-neuf ans plus tard à la suite d'une traduction, et nous la retrouvons encore en 1872 dans la dernière édi-

tion du livre de Bernhardy, le savant historien de la littérature grecque. Ailleurs qu'en Allemagne, elle n'a pas toujours obtenu la même approbation; mais elle est restée tellement considérable, qu'il n'y a guère, sauf en France, d'interprète de l'*Antigone* qui n'en subisse l'influence ou se dispense de la discuter. Ainsi on en reconnaît les traces dans l'introduction que M. Donaldson mettait en tête d'une édition et d'une traduction très estimées en Angleterre, et, tout récemment aux États-Unis, M. Woolsey vient de consacrer en grande partie à une réfutation très sensée de cette théorie la préface d'une édition classique de la tragédie de Sophocle [1].

Peut-être est-il moins utile de réfuter Boeckh que de montrer ce qui a pu fausser son jugement. Il serait d'une injustice choquante de refuser à lui-même et à ses partisans la sagacité et le sens du génie grec, quand ils s'en tiennent à ce que leur fournit leur profonde et pénétrante érudition. On ne s'expliquerait donc pas ces erreurs de leur part sans une cause étrangère. Il y en a une en effet. Ils ont subi une influence non remarquée jusqu'ici,

1. Dans la liste des partisans plus ou moins déclarés de Boeckh, un des premiers noms à citer serait celui de Wex, dont la volumineuse publication offre encore aujourd'hui bien des ressources. Il est à remarquer qu'un des plus autorisés parmi les éditeurs de Sophocle, M. G. Dindorf, semble se tenir à l'écart dans cette discussion.

qu'ils n'ont point avouée et dont ils n'ont peut-être pas eu pleinement conscience : celle de Hegel, qui, précisément à l'époque où parut la dissertation de Boeckh, développait avec une autorité croissante l'ensemble de ses hardies constructions, et imposait au public de Berlin ces formules absolues où la pensée allemande est entrée pour longtemps comme dans des moules. C'est lui qui a conçu l'ordre d'idées auquel appartient la théorie de Boeckh, et préparé les esprits à la recevoir; c'est même lui qui le premier en a arrêté les principaux traits, car il s'est occupé de l'*Antigone* avec une remarquable insistance. Dès 1807, il y faisait d'importantes allusions dans son premier ouvrage original, la *Phénoménologie de l'esprit;* la pièce de Sophocle est l'objet d'une mention directe et d'une appréciation dans ses *Fondements de la philosophie du droit* (1821), et il en est encore assez longuement question dans l'*Esthétique*, publiée en 1838, après sa mort, par ses élèves. Ce qui explique de sa part cette préoccupation particulière, c'est que, pour lui, cette tragédie antique renferme déjà la question des rapports de la religion et de l'État, question si grave dans la société moderne et qui la passionne si vivement. Indiquons en quoi consistent ses idées.

Le philosophe allemand suit à sa manière les traces d'Aristote, le grand généralisateur de l'an-

tiquité. Celui-ci, dans sa *Rhétorique*, ayant à définir la justice et les lois, s'appuie à deux reprises sur la célèbre réponse d'Antigone à la question menaçante de Créon, lui demandant comment elle a osé enfreindre les lois qu'il a promulguées :

« Ces lois, ce n'est pas Jupiter qui les a proclamées; ce n'est pas la justice, compagne des divinités infernales, qui a édicté de pareilles lois parmi les hommes, et je n'ai pas pensé que tes décrets eussent assez de force pour te donner, à toi mortel, le droit de transgresser les lois non écrites et inébranlables des dieux, car ce n'est pas d'aujourd'hui ni d'hier, c'est de tout temps qu'elles vivent, et nul ne sait depuis quand elles ont apparu à la lumière. Je ne devais donc pas, par crainte de la menace orgueilleuse d'un homme, encourir à leur sujet la punition des dieux. »

Sophocle, en instituant par la bouche de la jeune fille cette belle opposition entre les lois humaines, ne se doutait assurément pas de tout ce qui en devait un jour sortir. Aristote, lui, reste assez fidèle à la pensée du poète : il la dépouille de sa grandeur religieuse, mais du moins la commente dans son vrai sens, en profitant de cette bonne fortune qui lui offre pour texte de sa définition de magnifiques vers, présents à toutes les mémoires. Antigone, d'après son interprétation, invoque con-

tre une loi particulière et accidentelle la loi générale, invariable, éternellement vivante, la loi non écrite de la nature, dont tous les hommes ont toujours, sans aucune convention, reconnu instinctivement la justice ; mais écoutons Hegel : les paroles d'Antigone et sa lutte contre Créon lui fournissent à la fois un admirable exemple d'une phase sociale de l'humanité et le type supérieur de la tragédie.

Voici, à peu près sous leur forme native, les bases de la théorie sociale, où l'héroïne de Sophocle doit avoir sa place. Elles consistent dans la distinction et l'opposition essentielles des deux sexes. « L'un est l'esprit se dédoublant dans son indépendance personnelle et dans la conscience et la volonté de la libre généralité; l'autre, l'esprit se maintenant dans l'unité comme conscience et volonté du substantiel et sous la forme de la particularité et de la sensibilité concrètes. » En d'autres termes, la libre nature de l'homme et son énergie intelligente le portent à sortir de soi, à concevoir le général, à le réaliser; la femme, au contraire, s'enferme dans son existence particulière, s'y attache volontairement, et y concentre sa passion sur des objets sensibles. Ces objets sensibles lui sont fournis par la famille, et le sentiment pour lequel la femme est particulièrement faite, c'est la piété. Dans la famille et dans l'ordre de sentiments qui

s'y rapporte directement, l'homme à son tour, après avoir livré à la vie sociale et scientifique cette partie de lui-même qui est appelée à lutter contre le monde extérieur, trouve son repos et la satisfaction morale de cette autre partie qui constitue son existence individuelle. Ainsi d'un côté sont, avec l'homme, l'État et la science, de l'autre la famille et la piété, qui contiennent toute la vie de la femme, et auxquelles l'homme participe sans s'y enfermer. Et c'est parce qu'il ne s'y enferme pas que le monde est capable d'un progrès, où la femme elle-même et ces sentiments d'une nature plus intime qui font toute sa vie seront entraînés.

Mais on conçoit qu'auparavant il puisse y avoir conflit entre la piété de la femme et la loi de l'État. Or c'est précisément ce conflit, opposition propre de la femme et de l'homme, qui, au sentiment de Hegel, est admirablement représenté dans l'*Antigone* de Sophocle. De là viennent le sens profond et la beauté morale de cette tragédie. « La piété, dans une de ses manifestations le plus parfaites, l'*Antigone* de Sophocle, est présentée de préférence comme la loi de la femme... C'est la loi des anciens dieux, des dieux des enfers, la loi éternelle dont personne ne connaît la première apparition, en opposition avec la loi publique, la loi de l'État : contraste des plus moraux et, par cela même, des plus tragiques, dans lequel se personnifient la

nature propre de l'homme et celle de la femme[1]. »

Tout lecteur français que n'aura pas rebuté ce germanisme philosophique reconnaîtra qu'il ne manque ni de hardiesse ni de profondeur; mais aucun sans doute n'y cherchera Sophocle. C'est Hegel, avec la nature propre et les formes de sa pensée, qui s'est substitué au poète athénien. Voyons aussi pourquoi il l'admire si vivement au point de vue dramatique : c'est à cause de l'excellence d'une construction qui fait que l'*Antigone* se dénoue de façon à satisfaire complètement l'esprit. En effet, ce qui cause cette satisfaction de l'esprit, but final de la tragédie bien plus que l'impression produite par l'infortuue et la souffrance, c'est l'accord succédant à la lutte des puissances de l'action. Or dans l'*Antigone* ces puissances de l'action — l'État et la famille, la vie sociale et les droits de la nature, représentés par Créon et par la jeune fille — sont engagées d'abord dans un admirable conflit qui met en face l'une de l'autre deux passions exclusives, et, les deux personnages s'identifiant avec ces passions exclusives, elles se confondent avec l'action. Il en résulte que le conflit cesse par la perte inévitable des deux adversaires, et c'est ainsi que l'harmonie se rétablit entre les puissances morales de l'action, qui dans la lutte

1. *Fondements de la philosophie du droit*, § 166.

essayaient vainement de se nier l'une l'autre. La perte des deux personnages opposés est nécessaire, car ils sont tout d'une pièce, pénétrés d'une seule idée, ils ne vivent que par leur passion, et, comme le caractère exclusif de cette passion est le principe du conflit qui constitue le drame, il n'y a pas de dénouement possible sans qu'ils disparaissent et soient brisés avez elle. Antigone, au nom des droits de la famille, niait les droits de l'Etat et ensevelissait son frère Polynice, malgré la défense du chef de la cité ; Créon, au nom des droits de l'Etat, annulait ceux de la famille, en outrageant obstinément les restes d'un mort et en punissant un acte de piété fraternelle : tous deux sont victimes de leur aveuglement. Ils sont brisés dans la lutte, et ces deux grandes puissances, l'État et la famille, loin d'être détruites ni affaiblies, apparaissent en définitive fortifiées et conciliées par la ruine de ceux qui, représentant chacune d'elles au mépris de l'autre, les mettaient en opposition et méconnaissaient la moité de leurs devoirs. Voilà ce qui fait la beauté supérieure du dénouement :

« Le mode (de dénouement) le plus parfait peut se réaliser, lorsque les personnages opposés se rencontrent sur un terrain où chacun se trouve au pouvoir de son adversaire et par là viole ce que sa situation lui commandait de respecter. Ainsi, par exemple, Antigone vit sous la puissance de

Créon; elle est elle-même de la maison royale et la fiancée d'Hémon (fils de Créon) : elle doit donc obéissance au prince. Cependant Créon, de son côté, est père et époux; il doit respecter la sainteté des liens du sang et ne pas prendre la défense de ce qui est opposé à cette piété. Ainsi tous deux renferment en eux-mêmes ce contre quoi ils s'élèvent chacun à leur tour, et ils sont saisis et brisés dans cela même qui appartient au cercle de leur propre existence. Antigone subit la mort avant de goûter les douceurs de l'hyménée; mais Créon aussi est puni dans son fils et dans sa femme, qui mettent fin à leurs jours, l'un à cause de la mort d'Antigone, l'autre à cause de celle d'Hémon. Aussi, parmi les chefs-d'œuvre de l'art dramatique ancien et moderne (je les connais passablement, et chacun doit et peut les connaître), l'*Antigone* me paraît, sous ce rapport, le plus parfait et le plus excellent [1]. »

Ce qui domine encore dans la théorie dramatique de Hegel et dans son appréciation esthétique de l'*Antigone*, c'est une vue de haute morale sociale. Il la suppose chez Sophocle et fait consister l'art du poète dans un système d'oppositions symétriques et de déductions rigoureuses qui la met en évidence. Est-il besoin de remarquer combien cette

1. *Esthétique*, t. III, ch. 2, traduction Bénard.

métaphysique ingénieuse est étrangère au drame grec et en général dénuée de sens dramatique? Sans doute cette jouissance élevée et délicate que donne au théâtre la vue d'un chef-d'œuvre n'est pas uniquement produite par la peinture de la souffrance et de l'infortune ; mais, quelles que soient les conditions auxquelles y est soumise une pareille peinture et quelques difficultés qu'elles présentent à notre étude, croyons-en d'abord les Grecs eux-mêmes. Avant les modernes, écoutons Aristote, qui nous dit que le but de la tragédie est un soulagement particulier de l'âme obtenu par la terreur et par la pitié, et non pas une satisfaction de l'intelligence. Le principal a toujours consisté et consistera toujours dans la passion et dans le pathétique, sans lesquels les pensées profondes laissent le public froid. Cette vérité si simple n'a pas trouvé place dans les conceptions abstraites de Hegel, et, ce qui peut surprendre davantage, elle semble oubliée par des hommes qui ont vécu dans la poésie grecque et ont beaucoup fait en Allemagne pour en avancer la connaissance. Ils sont en effet les vrais continuateurs de Hegel, sinon ses disciples volontaires. Le terrain était si bien préparé autour d'eux par le philosophe, que l'explication de Boeckh parut la vérité même dès le jour où il la publia. Il ne fut plus guère question de l'appréciation si sensée de Schlegel lui-même. Le caractère

allemand se reconnaissait et s'attachait à une doctrine, où son goût pour les formules et les antithèses trouvait pleine satisfaction. Entre les idées de Hegel et celles de Boeckh, la parenté est frappante, et je m'étonne qu'elle n'ait pas été signalée.

On vient de voir que le premier, dans les *Fondements de la philosophie du droit*, explique l'*Antigone* par l'opposition de la famille et de l'État, des lois étroites de la religion domestique et des lois générales de la société : telle est aussi la pensée qui domine chez Boeckh. Hegel, dans son *Esthétique*, juge qu'il y a non seulement deux victimes, mais deux coupables : l'un des deux personnages en lutte a méconnu les droits de l'État, l'autre ceux du sang. L'illustre érudit émet la même proposition et la développe, en y insistant bien davantage, dans un sens un peu différent, mais qui à coup sûr ne vaut pas mieux. Il y a, dit-il, en face de deux puissances respectables, la religion de la famille et la loi de l'État, deux criminels justement punis : Créon, dont l'obstination cruelle entraîne la perte de son fils Hémon et de sa femme Eurydice, et Antigone elle-même, moins coupable que son adversaire, mais digne de blâme pour avoir oublié la réserve que lui commandait son sexe et violé audacieusement les lois de la cité. Elle est, comme dit le chœur, « la vraie fille de l'intraitable Œdipe » ;

fatalement égarée par la passion, « elle s'est heurtée contre le trône élevé de la justice. » En définitive, elle porte la peine d'une inutile transgression, car les dieux n'avaient pas besoin d'elle pour venger les droits outragés de la famille, et elle n'avait qu'à les laisser faire. Voici donc quelle est la pensée principale du poète, celle qui fait l'unité de son œuvre, vainement niée ou cherchée ailleurs : il y a excès chez Créon, excès chez Antigone, et c'est ce qui les perd l'un et l'autre dans le double drame où ils jouent successivement le premier rôle ; donc de l'opposition de ces deux excès, et des effets semblables qu'ils produisent, ressort une leçon de modération. L'attachement obstiné à son propre sentiment, la folie de la passion qui franchit les bornes légitimes, conduisent à la ruine. Si les deux victimes sont frappées, c'est qu'elles n'ont pas accepté le double frein qui est imposé à la volonté individuelle et à la passion par les lois divines et par les lois humaines. Une faute analogue cause aussi l'égarement et la mort d'Hémon. Donc, selon la sentence par laquelle le chœur clôt la tragédie comme par sa vraie conclusion, la sagesse est de beaucoup le meilleur moyen d'arriver au bonheur. C'est là cette pensée profonde qu'on devait trouver dans un chef-d'œuvre de Sophocle ; elle le pénètre et l'anime tout entier. Et cette vérité éclata avec une telle évidence aux yeux des Athéniens char-

més, que c'est sans doute pour cela qu'ils s'empressèrent, dès l'année qui suivit la représentation d'*Antigone*, d'élire au nombre de leurs stratèges un poète d'aussi bon conseil. Voilà comment Boeckh explique le renseignement ancien qui nous apprend qu'un succès littéraire fut transformé par le peuple en titre décisif à une fonction politique, et il introduit sans hésiter cette supposition parmi un grand nombre d'observations justes que ne pouvait manquer de lui suggérer sa profonde connaissance de l'antiquité hellénique.

Il faut avouer que, pour être présentées sous une forme plus accessible que celles de Hegel, les idées de Boeckh n'en sont pas moins singulières. Quoi! tel est bien le vrai sens du rôle d'Antigone! Quoi! lorsque la puissante et pure imagination de Sophocle créa cette noble figure, il voulait en faire un exemple instructif de la folie humaine! Et ce qui lui concilia les spectateurs athéniens, ce ne furent pas les pleurs d'admiration et d'attendrissement qu'il leur fit verser, ce fut le spectacle salutaire d'une faute suivie de son châtiment! Il semble difficile de déplacer plus étrangement l'émotion dramatique, et de mieux montrer comment un parti pris ou une malheureuse préoccupation logique peut fermer les meilleurs esprits aux impressions les plus naturelles. En réalité, tout lecteur non prévenu est pénétré de ce sentiment : Antigone

nous touche par son dévouement, par son exaltation, par sa faiblesse, par sa mort; elle a toute notre sympathie, et Sophocle a voulu qu'elle l'obtînt. Comme le remarque très bien M. Woolsey, non seulement l'effet direct de son rôle, si pathétique, nous inspire cette sympathie, mais nous y sommes disposés par la plupart des autres rôles : l'amour d'Hémon et son plaidoyer, les efforts de la timide Ismène pour partager la destinée de sa sœur, les sentiments mêmes du gardien malgré sa nature vulgaire, ceux du chœur malgré sa prudente mobilité, l'intervention de Tirésias, nous la font aimer et plaindre, lui concilient encore notre admiration, enfin la justifient. Ainsi un courant bien sensible traverse tout le drame et nous entraîne dans un sens favorable à l'héroïque jeune fille.

Sophocle lui-même pouvait-il avoir une autre pensée? Le merveilleux instinct poétique de la Grèce, qui a mêlé tant de délicatesse et de tendre émotion aux mœurs barbares et aux sombres catastrophes de son antique épopée, avait trouvé le premier la plus heureuse conception. De cette race de Laïus, souillée par l'inceste et fatalement vouée aux crimes les plus odieux contre la sainteté de la famille, il avait fait naître une jeune fille dévouée jusqu'au sacrifice de la vie à ces mêmes devoirs violés par les siens : forme bien touchante

de purification et d'expiation, qui compensait tant d'horreurs accumulées sur cette famille maudite, et rassurait la conscience des Grecs, habitués à chercher de vagues images de leur destinée dans les terribles fables de leurs origines. Eschyle, rencontrant dans ses trilogies thébaines cette belle légende, n'avait eu garde de la négliger. Il lui avait réservé une place à la fin de la grande construction dramatique dont nous possédons la dernière pièce, *les Sept devant Thèbes*. Au terme même de cette tragédie, quand le réveil terrible d'Érinnys vient tout à coup de précipiter Étéocle contre Polynice et de faire périr les deux frères par la main l'un de l'autre, il n'avait pas suffi au poète de mettre sous les yeux l'accomplissement de la malédiction paternelle, d'exposer les cadavres sur la scène, et de faire entendre les lamentations funèbres chantées par les deux sœurs et par les jeunes filles de Thèbes. Un héraut venait au nom du conseil de la cité proclamer la distinction établie entre les deux frères : Étéocle, le défenseur de Thèbes, devait être enseveli avec honneur ; Polynice, au contraire, le destructeur de la patrie, serait privé de sépulture et abandonné aux chiens. Aussitôt Antigone se révoltait contre cet ordre, se disait prête à l'enfreindre et, par l'ardeur de sa piété fraternelle, entraînait à sa suite une moitié du chœur dans l'accomplissement des saints devoirs de la famille.

Ainsi un trait d'audace héroïque et une vue ouverte sur la continuation des maux infligés à la race impure de Laïus, telle était la conclusion de cette mâle et sombre tragédie.

De cette dernière scène Sophocle fait un drame entier. Naturellement il met d'abord en pleine lumière ce qui en fait le principal intérêt : Antigone, dont il confie le personnage au premier acteur, au protagoniste, s'anime de la plus noble passion, se revêt de la plus austère pureté. Sa passion, c'est le dévouement aux devoirs et aux affections de la famille poussé jusqu'à l'exaltation. Les malheurs et les hontes des siens n'ont fait que resserrer les liens par lesquels elle se sent étroitement unie à chacun d'eux, et toute injure qui leur est faite n'atteint que plus profondément cette noble fille des Labdacides : « Sais-tu, ô Ismène, ma sœur chérie, sais-tu quelqu'un des maux légués par Œdipe que Jupiter ne doive point accomplir, nous vivantes? Non, il n'est point de douleur, il n'est point de calamité, ni de honte, ni d'affront, que je n'aie vus réalisés dans nos maux communs. Et maintenant qu'est-ce que cet édit que le prince vient, dit-on, de faire proclamer pour toute la cité? Le connais-tu? est-il venu à tes oreilles? ou bien ignores-tu de quels coups les nôtres sont menacés par nos ennemis? » Voilà les premières paroles d'Antigone. Sa pureté, qui rehausse le prix de son sacrifice, So-

phocle la fait ressortir au moyen de l'amour, mais, — c'est un point sur lequel Saint-Marc Girardin a insisté, — de l'amour traité d'une façon tout antique. Rien n'obligeait le poète à introduire l'amour dans sa tragédie. La tradition du théâtre, à la différence de l'époque moderne, semblait plutôt l'en détourner, et la légende ne l'y invitait point. Dans le récit d'Apollodore, seul texte qui nous ait conservé sur ce sujet la trace probable des anciennes épopées, Hémon est mort longtemps auparavant; il a été la dernière victime du Sphinx. C'est donc Sophocle qui a inventé l'amour d'Hémon et qui l'a fiancé avec Antigone. Il l'a fait à une double intention : il a voulu unir ainsi la seconde partie de son drame à la première, car c'est le désespoir d'Hémon qui est la transition de l'une à l'autre, et d'abord il a voulu achever le caractère de son héroïne, qui brille ainsi d'un éclat plus pur. C'est peut-être là que son art particulier se marque le mieux.

L'amour d'Hémon n'ajoute à la valeur du dévouement d'Antigone qu'à la condition d'être partagé. Il l'est en effet; mais la sévère unité du rôle principal n'en est pas altérée. Nulle part on n'aperçoit l'amante, pas un combat ne se livre dans son âme; rien ne nous distrait de l'impression que produit sur nous cette belle et ardente jeune fille, tout entière possédée par la passion du sacrifice. C'est

seulement lorsqu'elle a déjà été condamnée qu'un seul cri échappé de sa bouche [1] : *O cher Hémon, comme ton père t'outrage!* et quelques paroles de sa sœur nous apprennent que celui qui vient de prononcer la sentence, ce Créon qu'elle brave avec une audace presque méprisante, est le père de son fiancé. Et, plus tard, même quand ces premiers élans se sont arrêtés, quand elle s'abandonne à sa douleur sur le seuil du tombeau qui va l'ensevelir vivante, elle ne parle que sous forme d'allusion de l'hymen auquel elle semblait prochainement destinée. Réserve singulière, parti pris absolu que ne connaît pas l'art moderne, que l'art antique lui-même devait bientôt oublier par calcul ou par impuissance. Euripide, traitant à son tour le même sujet, développera dans un sens romanesque l'amour des jeunes gens. D'abord il les unira par la complicité : cette part du péril refusée dans Sophocle par la faiblesse d'Ismène, la passion d'Hémon la lui fera accepter. Cette même passion, autant que nous pouvons juger de la marche d'une pièce que nous n'avons plus, sauvera Antigone découverte, et enfin le drame se dénouera par un mariage. A quelle distance ne sommes-nous pas déjà de la

1. Plusieurs interprètes, se fondant sur l'autorité des manuscrits, attribuent ce vers à Ismène ; mais la nature des expressions et le sens des paroles prononcées immédiatement après par Créon doivent le faire restituer à Antigone.

gravité de Sophocle et de sa simplicité plastique! Où est la jeune vierge, victime expiatrice de l'inceste? Qu'est devenue cette pure image semblable à une belle statue que la passion animerait sans altérer l'exquise noblesse des lignes, dont il avait tenu à imprimer tout d'abord les contours si nets dans notre esprit? C'est que dans sa sévère et forte composition tout se concentrait sur la pensée religieuse d'où sa tragédie était née, la sainteté des devoirs de famille.

Et, en effet, d'abord chez Antigone elle-même, le sentiment de ces devoirs a quelque chose de singulièrement profond. Cette âme si sensible aux douces affections, « faite pour partager l'amour et non la haine, » dit un vers justement célèbre, et dont l'énergie à braver la mort n'en est que plus touchante, mêle parfois à son dévouement comme un mysticisme exalté qui la fait vivre dans ce monde des enfers « où Proserpine a déjà reçu la plupart des siens » :

« Je reposerai aimée près d'un frère aimé, saintement criminelle; plus longtemps il me faudra plaire aux habitants des enfers qu'aux habitants de ce monde; avec ceux-là, je reposerai toujours. » — « Tu vis, dit-elle à sa sœur, moi, mon âme est morte; j'ai renoncé à la vie en me dévouant à ceux qui ne sont plus. »

Au milieu des transports de sa passion, elle sem-

ble se recueillir au plus profond d'elle-même et y sentir un état mystérieux qui déjà dans la région de la mort l'unit à sa triste famille.

Il y a un passage sur lequel se sont beaucoup exercés les interprètes modernes, et qui en effet paraît étrange. Dans la scène, d'ailleurs si pathétique, où Antigone exhale ses plaintes avant de mourir, se trouve une explication de sa conduite. Ce qu'elle a fait pour son frère, dit-elle, elle ne l'aurait pas fait pour ses enfants, si elle avait été mère, ni pour son mari, si elle avait été épouse. Aucun de ces deux malheurs n'eût été irréparable, car elle aurait pu se remarier et avoir d'autres enfants; mais, comme son père et sa mère ont cessé de vivre, un autre frère ne peut pas remplacer ceux qu'elle a perdus. Quoi de plus froid qu'une pareille justification? Aussi des critiques très autorisés rejettent-t-ils ce passage comme apocryphe. M. G. Dindorf va même jusqu'à supprimer pour des raisons de style presque tout le couplet dont il fait partie, supposant qu'une longue déclamation a été substituée à quelques vers originaux par un interpolateur ancien, peut-être par Iophon, le fils de Sophocle, plutôt par quelque mauvais poète inconnu. Le remède est radical, et l'hypothèse à peu près gratuite. Il faudrait sauver de cette sentence au moins les derniers vers, qui sont d'une incontestable beauté et se lient étroitement à ceux

que le chœur prononce immédiatement après. Sans entrer dans une discussion de détail, qui porterait du reste sur des questions de langue et de goût toujours délicates à résoudre, souvenons-nous que de sérieuses raisons doivent nous faire hésiter à employer ces moyens extrêmes. D'abord les vers particulièrement soupçonnés étaient authentiques aux yeux d'Aristote, qui les cite comme de Sophocle au troisième livre de sa *Rhétorique*. Ensuite et surtout, nous devons nous mettre en garde contre un penchant naturel à ramener aux idées modernes les mœurs antiques, quand celles-ci nous surprennent où nous répugnent. Il n'est guère de faute de critique à la fois plus commune et plus pernicieuse à l'intelligence des ouvrages anciens; c'est les dépouiller de leur caractère et de leur vie propre. Replaçons-nous donc d'abord, autant que possible, au point de vue grec.

On a souvent rapproché de ces paroles d'Antigone le langage prêté par Hérodote à un de ses personnages, la femme d'Intapherne, qui, ayant le pouvoir d'arracher à la mort ou son mari, ou un de ses enfants, ou son frère, se décide en faveur de celui-ci, et explique cette préférence par les mêmes raisons données presque dans les mêmes termes. L'analogie est frappante, et il est très possible qu'elle ait été cherchée. S'il était prouvé

qu'Hérodote est l'imitateur, l'authenticité des vers d'Antigone serait évidente; mais il semble plus problable, au contraire, que le poète a transporté librement dans son drame ce que le consciencieux historien avait rapporté comme conforme à la vérité des faits. En tous cas, une conclusion légitime à tirer de là, c'est que ce raisonnement qui paraît aujourd'hui inadmissible, pouvait frapper les Grecs par sa singularité, mais était, à leur sens, assez vraisemblable, pour que Darius, dans Hérodote, y donnât son approbation, et pour qu'un poète le fît entendre à des oreilles athéniennes dans une des scènes les plus touchantes qui soient au théâtre.

Le progrès des mœurs, l'influence du christianisme, ont profondément modifié la situation de la femme dans la famille. Elle a gagné en dignité, et le rapport de ses devoirs n'est pas resté le même. C'est là une observation très juste que M. Woolsey répète avec raison. L'histoire des divorces dans l'antiquité aurait de quoi nous surprendre. Les deux mariages de Porcia, envoyée par le sage Caton dans la maison d'un ami sans enfants, l'orateur Hortensius, et revenant plus riche à son premier époux, n'en formeraient pas le chapitre le moins curieux. A Athènes, du temps de Sophocle, la première fonction de la femme était d'assurer, par la perpétuité de chaque famille, la continuation

du culte rendu aux morts et l'accomplissement des devoirs civiques; l'extinction d'une famille était considérée comme un dommage pour la religion et pour l'État. Tout le droit successoral, comme on le voit clairement par les plaidoyers d'Isée et de Démosthène, se fondait sur ce principe. Ainsi l'héritage, avec les droits et les devoirs qui y étaient attachés, appartenait au fils; la fille, si elle avait un frère, ne recevait qu'une dot. Elle savait que son frère était le continuateur de la famille, et que seul il aurait droit, après sa mort, de recevoir des autres membres, en cette qualité, les honneurs traditionnels prescrits par la religion.

Quand on se représente ces mœurs et ces institutions, on est moins étonné du langage d'Antigone. D'après les idées athéniennes, elle a rempli son devoir, et c'est le témoignage qu'elle se rend à elle-même, lorsque, condamnée par le sort, et, semble-t-il aussi, par les hommes, elle envisage sa conduite et obéit au besoin de se confirmer dans le sentiment de son droit. A ce moment, les transports auxquels elle s'abandonnait naguère, ont fait place chez elle, comme chez la Phèdre d'Euripide, à un état plus calme, où elle reprend possession de sa pensée : elle s'examine, se juge, et prononce qu'elle a bien fait. Ce n'est pas que toute autre eût été capable d'agir comme elle; mais elle a poussé

jusqu'à l'héroïsme l'accomplissement d'un devoir nettement déterminé, et la sanction divine ne tardera pas à dissiper tous les doutes. Le ciel en effet est visiblement pour elle; de là le châtiment et le repentir de Créon.

Ce personnage de Créon, qu'on a voulu relever presque au niveau d'Antigone, n'a, dans la pensée du poète, aucun droit à cet honneur. Il lutte contre elle, mais il est vaincu, soit dans sa violence quand la jeune fille le brave, soit dans son humiliation quand le coup qu'il a frappé revient sur lui, le brise et le force à reconnaitre la sainteté de ce qu'il avait condamné. Et d'abord Créon est un tyran; c'est un tyran que Sophocle substitue au conseil qui, dans Eschyle, prononçait l'interdiction violée par Antigone. Le langage de Créon, ses formes impérieuses et violentes, ses soupçons, sa cruauté raffinée, lui en donnent le caractère, bien qu'il soit revêtu régulièrement de l'autorité, et que ses défauts, d'abord seulement indiqués, n'éclatent que dans l'ardeur de la lutte. Et telle était assurément l'impression du public républicain d'Athènes. Il n'est donc pas tout à fait exact de ramener le sujet de l'*Antigone* à une opposition absolue entre la famille et l'État; ou du moins faut-il remarquer que la notion de l'État n'y paraît pas avec toute sa force. La tyrannie, telle qu'elle était entendue au théâtre, excluait plutôt qu'elle

n'admettait l'idée d'un pouvoir légitime. Déjà, chez Eschyle, l'État n'était représenté que par une sorte de conseil provisoire; personnifié dans le Créon de Sophocle, il semblait aux Athéniens encore affaibli.

II

Il y a d'ailleurs une considération qu'il n'est pas permis de négliger en pareille matière, c'est que l'opposition de l'État et de la famille n'est point une idée grecque : leur lutte ne peut être qu'accidentelle. Les Grecs, et en particulier les Athéniens, ne séparaient pas en principe l'État et la religion. La constitution de l'État est sortie chez eux de la religion de la famille, et, arrivé à son développement le plus complet et le plus indépendant, il conserve encore de nombreuses attaches avec cette origine religieuse. Sur plus d'un point, les progrès de la démocratie n'ont rien changé; la cité, même après l'affaiblissement politique des Eupatrides et l'abaissement de l'Aréopage, c'est toujours la famille agrandie, placée sous la surveillance des mêmes dieux, faisant encore relever d'eux une partie considérable de ses institutions, de son droit civil et

politique. On ne peut donc admettre, comme fait général, l'antagonisme de la loi religieuse et de la loi de l'État. Un conflit n'est pas impossible, mais c'est par une dérogation à l'ordre. Il a pu arriver que le droit de la patrie, se cherchant encore lui-même, ait prétendu, pour punir un enfant rebelle de la cité, annuler, au nom d'une religion plus générale, la religion de la famille ou en suspendre l'action; mais cette prétention, d'après le sens des antiques légendes, est condamnée par les dieux. Les divinités augustes qui président au culte de la famille n'admettent point de distinction. Il faut que les honneurs funèbres soient rendus à Polynice; il faut que les droits des divinités de la mort soient respectés :

« ... (Bientôt) toi-même, de ton propre sang, pour prix des morts tu donneras un autre mort, car tu as fait descendre dans les ténèbres ce qui appartenait à la lumière, ton outrage a donné un tombeau pour demeure à la vie, et, d'un autre côté, tu gardes ici un mort, privé des honneurs funèbres et des rites sacrés, retenu loin des divinités infernales. Or sur leur domaine tu n'as aucun droit, ni les dieux supérieurs non plus, à qui tu fais violence. Aussi les Érinnyes vengeresses, ministres funestes d'Hadès et des dieux du ciel, te guettent pour te saisir et t'envelopper dans ces mêmes maux que tu as faits. »

Telle est la sentence prononcée contre Créon par Tirésias, interprète de la pensée divine. Bientôt le coupable sera forcé de s'y soumettre et déplorera son erreur. Comment en effet ne reconnaîtrait-il pas son crime dans le châtiment qu'il en reçoit? Lui-même il avait prétendu approprier la punition d'Antigone à sa faute : elle qui avait voulu à tout prix accomplir les devoirs de la sépulture, elle périssait dans son propre tombeau, elle y était ensevelie vivante. Eh bien! ce raffinement cruel, digne vengeance d'un tyran, par une ironie non moins terrible de la destinée, se retourne contre lui. Ce tombeau qu'il a inventé pour sa victime, bientôt il y court lui-même, le cœur déchiré par l'inquiétude : c'est pour s'y voir menacé par son propre fils [1], qui se tue sous ses yeux et entraîne aussitôt par ce suicide celui d'Eurydice. Attiré lui-même par ses craintes paternelles dans le lieu qu'il a choisi pour le supplice, il en sort n'ayant plus ni son dernier enfant ni sa femme. Comment donc se refuser à l'évidence et nier le triomphe de la religion de la famille? C'est

1. Tel est bien le sens du grec, contesté à tort par répugnance pour la pensée d'un parricide. Pour absoudre Sophocle, on dit que le narrateur et Créon se trompent, qu'ils comprennent mal le mouvement d'Hémon, qui ne tire son épée que pour se tuer. Le malheur est que, s'ils se trompent, ils trompent en même temps le public. On ne sauverait donc la moralité du poète qu'en lui prêtant une maladresse.

elle assurément qui fait l'unité du drame, et Sophocle a eu le dessein bien arrêté de rester fidèle à la pensée antique, à la pensée grecque et athénienne.

En veut-on une autre preuve? L'ancienne légende épique, conservée d'après l'opinion de Boechk lui-même par Apollodore, racontait qu'Antigone avait été enfermée par Créon dans le tombeau où elle avait enseveli Polynice, sans doute le tombeau de famille. Or Sophocle avait conçu le rôle d'Antigone de telle sorte que ce tombeau disparaissait : c'était dans la plaine nue, à ciel ouvert, que la jeune fille accomplissait hardiment pour son frère les rites incomplets des funérailles. Cependant le poète n'a pas voulu renoncer à l'idée traditionnelle : il a tenu à ce que cette victime de la piété envers les morts fût ensevelie vivante dans un tombeau, et il en a inventé un *d'une espèce nouvelle*, dit-il lui-même, cette caverne qu'il désigne avec une richesse d'expressions figurées où se mêlent à la description matérielle la pensée de l'hymen interrompu d'Antigone et celle de sa mort. Ce tombeau de son invention lui a servi pour le supplice de la victime et pour la punition du bourreau. Ainsi s'est retrouvée dans toute sa force, exprimée sous sa forme la plus sensible, l'idée fondamentale du drame, qui repose tout entier sur la religion de la famille. Créon expie par la mort

des siens, sur le lieu même de son crime, sa cruauté contre la fille de sa sœur et surtout son double outrage à la religion des morts, envers Polynice et envers Antigone. Celle-ci est vengée, et les devoirs auxquels elle a sacrifié sa vie ont reçu des dieux une éclatante et terrible sanction. Ainsi la religion de la famille, la sainteté des devoirs funèbres, président au dénouement, après avoir été le ressort supérieur de toute l'action.

Voilà le fait bien visible devant lequel Hegel et Boeckh ont fermé les yeux. Il y a cependant entre eux une différence, tout à l'avantage du premier. Chez celui-ci se distingue une vue haute qui offre un certain rapport avec l'idée antique. Il ne regarde, lui aussi, le conflit de la religion et de l'État que comme un accident destiné à disparaître bientôt. La résistance des acteurs humains passionnés et aveugles n'y peut rien : l'ordre se rétablit, mieux déterminé, et le progrès de l'harmonie est assuré par leur ruine. Sophocle n'allait pas jusque-là, mais il ne négligeait pas une des sources d'émotion les plus profondes de la tragédie grecque, le spectacle de l'agitation de l'homme, également égaré par sa passion et par sa raison, tandis que les décrets d'un pouvoir supérieur s'accomplissent. Seulement, chez lui, c'est Créon seul qui participe à ce genre d'intérêt qu'excitent les personnages soumis à de pareilles épreuves.

Son Créon en effet est un homme, et non pas un simple tyran de théâtre, tel que l'est, par exemple, dans l'*Hercule furieux*, le Lycus d'Euripide, sorte de masque banal que le poète n'anime pas, même en lui prêtant son esprit raisonneur et son goût de subtilité. Chez Créon, au contraire, il y a ce mélange d'erreur et de vérité, de mal et de bien, qui est la condition de la vraisemblance dramatique. Il raisonne, lui aussi ; mais sous ses raisonnements on sent la passion personnelle qui se raidit d'avance contre une résistance prévue. — Remarquons que, s'il ne prévoyait pas une résistance à ses ordres, il ne prendrait pas le ton de la menace et ne ferait pas surveiller le corps de Polynice. — Son cœur dur et orgueilleux n'est fermé ni aux sentiments que réclame la patrie, ni surtout à ceux de la famille. C'est un chef d'État ayant conscience de ses devoirs, et c'est ce qui fait que Démosthène put emprunter à son rôle, joué autrefois par Eschine, les vers qu'il imagina de réciter devant le tribunal en guise d'attaque contre son ennemi politique. C'est aussi un père et un époux ; il est cruellement frappé dans ses affections, et par tout cela il nous inspire un certain degré d'intérêt, que Sophocle a voulu d'autant plus lui ménager que la pitié devait être l'émotion dominante au dénouement. Tels sont les calculs de cet art mesuré et puissant, où les nuances et la force s'unissent

dans un sentiment de vérité, et qu'on détruit en substituant à cette complexité vivante la raideur logique d'une simplicité abstraite.

De même aussi Antigone, malgré la noblesse idéale de son caractère, est vivante et réelle. Comme on distingue chez Créon quelques qualités, on reconnaît en elle quelques signes de l'imperfection humaine. Seulement il ne faut pas changer, au mépris de toute vérité, la proportion du bien et du mal. Il ne faut pas, si quelque âpreté se mêle à l'expression de sa douleur et de sa fierté, si l'irritation que lui cause le premier sentiment de l'outrage se trahit par quelque dure parole pour sa sœur, trop indifférente ou trop timide au gré de sa passion, il ne faut pas en abuser pour la faire criminelle malgré le poète. Ce sont d'admirables traits de nature qui rendent son rôle vraisemblable. Qui moins que Boeckh pouvait ignorer que Sophocle excelle par la vérité morale, c'est-à-dire, pour la tragédie, le talent de faire vivre les personnages dans les situations extraordinaires où elle se meut? Produire l'illusion de la vie réelle au milieu de l'étrange et du sublime, c'est sans doute le plus haut degré de l'art dramatique. Il faut pour cela, avec la force de l'imagination et la hauteur de l'âme, une science de combinaison qui prépare l'effet à l'insu du spectateur et lui procure ainsi la jouissance facile et

comme naturelle de ses émotions. Dans cette science nul n'a surpassé ni peut-être égalé Sophocle, et son personnage d'Antigone est le plus étonnant exemple de cette heureuse conciliation de l'idéal et de la réalité.

Gardons-nous donc de dégrader cette noble créature, parce que nous découvrons qu'elle tient à l'humanité par quelque mouvement de colère ou d'orgueil. Gardons-nous aussi de nous autoriser contre elle, à l'exemple de Bœckh, des condamnations que ne lui épargne pas le chœur au moment où elle va mourir : « Tu as poussé l'audace jusqu'au dernier excès, tu as heurté le trône élevé de la justice... La piété a ses devoirs, mais il ne faut jamais enfreindre les ordres de qui a le pouvoir... C'est l'obstination aveugle de ta passion personnelle qui t'a perdue. » Et il croit reconnaître dans cet égarement et cette chute le fatal héritage d'Œdipe.

Qui ne sait qu'en général le sens des paroles du chœur est déterminé par la situation dont ce personnage inconsistant reçoit l'impression extérieure? Bientôt ces mêmes vieillards qui le composent, troublés par les menaces de Tirésias, conseilleront à Créon de délivrer Antigone : quel est donc leur vrai sentiment? Maintenant ils sont effrayés par la vue du coup qui va la frapper, et leur pitié incomplète condamne la victime; mais

notre pitié, à nous, n'en est que plus profonde, et c'est précisément ce que désire le poète, car cette scène lyrique entre Antigone et le chœur est conçue tout entière en vue de ce sentiment. Elle tient la place du *commos* de la tragédie primitive, cette grande lamentation destinée à faire naître une de ses deux émotions essentielles, la pitié. Ces premiers mouvements, qui ont transporté Antigone jusqu'à l'héroïsme, ont cessé; ses sentiments persistent, mais l'ardeur de l'action et de la lutte s'est éteinte, et elle se voit en face d'une mort affreuse dans la solitude et les ténèbres d'une sépulture anticipée : la nature reprend sur elle ses droits, elle se plaint, et ses plaintes sont d'autant plus touchantes qu'elle se sent délaissée, qu'elle entend nier jusqu'à la légitimité de son inutile sacrifice. Qu'y a-t-il de plus pathétique que cet abandon, et ce doute de faibles consciences en face des cruelles conséquences du dévouement? Et enfin, que signifie donc en soi-même ce blâme prononcé un instant par le chœur? N'est-ce pas tout simplement le contraste naturel entre la prudence vulgaire de la foule et la sublime folie de l'héroïsme. Antigone est une martyre de la religion de la famille; sa folie, dans un ordre inférieur, est analogue à la folie de la croix; c'est au moins un pieux enthousiasme qui n'admet aucune considération étrangère, ni la crainte de la force, ni le respect

des lois contraires à sa foi, ni le soin d'une vie qu'il brûle de sacrifier. Qu'y a-t-il d'étonnant à ce qu'il ne soit pas compris de la foule, et en quoi sa valeur en est-elle diminuée? Encore une fois, l'intention bien marquée de Sophocle est de diriger notre principal intérêt sur Antigone, la fille pure de l'incestueux Œdipe, la victime fatalement désignée, elle aussi, mais qui relève les siens par la noblesse de son sacrifice, par l'admiration et par la pitié qu'elle inspire.

Nous ne prétendons pas faire une analyse complète de la pièce de Sophocle, ni même seulement du rôle d'Antigone. Une étude quelque peu précise nous entraînerait dans un détail infini et ne saurait se passer du texte original. D'ailleurs le principal sur ce rôle a été dit, et excellemment, par des critiques français dont il est bon de rappeler le souvenir en face de ces erreurs d'une partie considérable de la critique étrangère. Nous avons voulu seulement insister sur deux points. Il nous a paru nécessaire de faire ressortir, plus qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, la valeur tout antique qui appartient dans la pièce à la religion des morts et de la famille, et de montrer nettement qu'elle en contient la pensée fondamentale et l'unité. Ce point de vue antique a une importance capitale. Faute de s'y placer, on ne comprendrait, chez le même poète, ni l'*Ajax*, où le goût moderne regrette une double

action et une fin languissante, ni cette admirable tragédie d'*Œdipe à Colone*, à la fois divine et profondément humaine, où la religion des morts vient de même étendre comme un voile d'oubli et de paix sur les crimes d'une race maudite, où elle sanctifie la solution mystérieuse de la destinée du héros thébain. Nous avons pensé aussi qu'il y avait quelque intérêt à relever un fait assez curieux dans l'histoire de la critique : la transmission, volontaire ou non, de l'exagération de l'idée de l'État chez des maîtres illustres, le puissant penseur Hegel, et le savant antiquaire et helléniste Boeckh, tous deux professeurs à Berlin.

Pour quelle part l'esprit allemand, ou plutôt l'esprit prussien, est-il entré dans leur théorie sur l'*Antigone*? Et d'abord n'est-ce pas à Hegel que remonterait la première influence, influence si forte que le monde intelligent s'en serait pénétré et l'aurait transmise à la critique littéraire par une communication insensible et naturelle? Ces questions regardent avant tout le politique et le moraliste, qui reconnaissent dans les redoutables doctrines hégéliennes une origine des idées actuelles de la Prusse sur les droits de l'État et sur ses rapports avec l'Église. Ils peuvent même y trouver l'explication de certaines formes de patriotisme et de vertu civique. Et assurément il y a de quoi surprendre et faire réfléchir dans cette puissance, jus-

qu'ici inconnue, d'esprit de suite et d'application pratique, qui fait passer les constructions logiques dans le tempérament et dans les mœurs de tout un peuple. Ce fait remarquable a été examiné et jugé avec l'attention qu'il mérite [1]. Il est moins important, mais non sans intérêt, de retrouver la même marche des mêmes influences dans le domaine de la littérature; mais il paraît que les lettres, produits instinctifs et sincères de la libre imagination et du bon sens, sont moins commodes au joug des théories préconçues, car ici les erreurs de la doctrine hégélienne sont manifestes; ici elle n'amène pas à sa suite des faits, mais des fautes de goût.

En général, il est sage de se défier des théories dramatiques, surtout quand elles roulent sur la moralité et prétendent appliquer aux personnages les règles absolues d'une justice répressive. Nous ne savons pas trop jusqu'à quel point il serait possible de rédiger un code de morale dramatique; nous ne concevons, pour notre part, qu'une étude attentive des chefs-d'œuvre qui ont illustré les diverses scènes : étude difficile et presque infinie, tant les conditions varient avec les mœurs des peuples, la nature des sujets et le génie de chaque poète. Sans doute quelques vérités générales domi-

1. Surtout par M. Beaussire, *le Centenaire de Hegel*, *Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1871.

nent cette variété; mais elles sont tirées directement de la nature humaine, qui enseigne d'elle-même aux poètes l'observation de la vérité morale au milieu des excès de la passion et des surprises du sort et le sentiment des exigences du public. Telle est, par exemple, la remarque d'Aristote sur les conditions à remplir par le héros tragique, qui ne doit être ni tout à fait bon ni surtout tout à fait mauvais, afin qu'il excite la pitié des spectateurs sans révolter leur conscience. Telle est aussi l'observation, moins importante, mais tout aussi délicate, qui lui est suggérée par un passage de la pièce même d'*Antigone;* c'est qu'un acte criminel, entrepris en connaissance de cause et non accompli, comme l'acte d'Hémon tirant son épée contre son père, doit être en général exclu du théâtre, car il est odieux sans être tragique, puisqu'il n'y a pas de victime. Mais on doit se garder d'élever les généralisations jusqu'à une métaphysique abstraite et de transformer en logicien un poète dramatique, quelles que soient chez lui la science de la composition et la valeur de la pensée morale. Les maîtres de notre jeunesse, MM. Patin et Saint-Marc Girardin, ne nous égaraient donc pas, quand ils nous expliquaient l'*Antigone* sans appareil logique et sans prétention à la profondeur. Pour en trouver le sens, ils se contentaient d'un seul moyen, la délicatesse de l'analyse morale déve-

loppée par un commerce intime avec les chefs-d'œuvre de notre théâtre. A tout prendre, cette manière si française d'apprécier les beautés dramatiques de premier ordre est aussi la meilleure.

LA

PASTORALE DANS THÉOCRITE

Le goût de l'idylle ne paraît menacé de périr ni en France, ni ailleurs. Et cependant Dieu sait par quelle abondance de productions il a cherché à se satisfaire depuis que la Renaissance a repris ce genre de l'antiquité ! C'est un vaste et inépuisable sujet qui se renouvelle en se transformant chez les divers peuples et aux âges divers; fort intéressant, malgré l'impression générale de fadeur qui se dégage de la masse, et instructif pour l'histoire du goût et des mœurs dans chaque pays. De grands noms, ceux du Tasse, de Milton, de Goethe, le dominent à l'étranger. L'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne y apportent chacune leur esprit, leur caractère et le mobile reflet des états successifs de la société. Pour ne parler que de nous,

quelle variété de formes et quelle richesse depuis Ronsard et Racan jusqu'à nos jours! La pastorale ne fleurit pas seulement dans la poésie légère; elle s'introduit aussi au théâtre et dans le roman. Elle remplit l'*Astrée*, et de là étend à travers tout le XVIIe siècle son inaltérable galanterie jusqu'à Fontenelle et Lamotte. A la fin du siècle suivant, de même qu'elle avait fait les délices de la petite cour de Sceaux, elle fournit les élégantes bergeries de Trianon aux caprices de Marie-Antoinette. Et bientôt après, en pleine Terreur, elle se glisse dans les niaises platitudes du théâtre de la Révolution, tant elle s'est implantée dans les idées et dans les mœurs de toutes les classes! De nos jours enfin, en prose comme en vers, elle est autant cultivée que jamais, surtout si l'on entend par le mot de *pastorale*, non pas seulement des églogues et des idylles proprement dites, mais en général des morceaux où dominent les peintures agrestes. Ce qui ne veut pas dire que l'idylle proprement dite soit abandonnée : consultez seulement les *Annales des Jeux Floraux*, et vous verrez quel nombre de pièces l'y représente à chaque concours.

Je ne veux faire qu'une remarque au sujet de notre pastorale contemporaine, c'est qu'elle vise sincèrement à se rapprocher de la nature. Elle n'est plus seulement une expression galante de l'amour dans un cadre conventionnel. Si, dans cer-

tains romans de G. Sand, qui sont de vraies idylles, elle parle d'amour, elle se sert d'une langue simple et expressive, qu'elle emprunte à la campagne, et qui, bien loin de détruire le charme des peintures rustiques, y contribue pour sa part. Cette recherche de la vérité n'est pas moindre chez les poètes d'aujourd'hui, et c'est peut-être ce qui, chez eux, compense le mieux cette absence de souffle et d'invention qu'on leur a plus d'une fois reprochée. Beaucoup sont des peintres attentifs et souvent heureux du détail dans la nature. C'est à elle qu'ils demandent directement leur inspiration, comme les paysagistes dans leurs études de plein air; et l'on ne peut nier qu'à ce régime, la poésie descriptive n'ait gagné en précision et en délicatesse. Voyez, par exemple, certaines des petites pièces de M. André Theuriet, « tout imprégnées de la senteur forestière ». La netteté et la justesse du trait, l'élégance concise de la langue, la vérité du sentiment et de la couleur, un doux mouvement d'imagination, qui, sans prétendre à l'expression puissante de la vie, anime de légères esquisses toutes pénétrées des impressions de la nature, y rappellent bien des côtés de l'idylle grecque; et l'on y sent, de plus, cette nuance d'émotion personnelle qui reste la marque des œuvres modernes les plus distinguées.

On ne se propose pas ici de retracer ce vaste

développement de la pastorale. On voudrait seulement remonter jusqu'à la première source de cet intarissable courant, et essayer de définir, avec plus de netteté qu'il n'a été fait jusqu'à présent, ces modèles offerts par l'idylle grecque et si souvent défigurés par l'infidélité des imitations.

I

LES IDÉES ET LES FORMES BUCOLIQUES

I

La pastorale grecque est dominée par le nom de Théocrite; c'est lui qui l'a créée et en a laissé les modèles. Le premier point pour juger son œuvre et en déterminer le caractère, c'est de se représenter ce que pouvait être une création littéraire au IIIe siècle avant Jésus-Christ et sous l'influence de la cour de Ptolémée Philadelphe ou de celle d'Hiéron II. Ne nous hâtons pas d'en conclure que Théocrite, comme tous les alexandrins, appartient à la décadence; pour ma part, je serais plutôt disposé à voir en lui le dernier des classiques; mais il est évident que le genre qu'il a inventé est d'un ordre secondaire et qu'il fut, dès l'origine, destiné à satisfaire un besoin particulier de l'imagination, né d'un état de civilisation avancé.

Ce second fait a été plus d'une fois mis en lumière. Souvent on a remarqué cette contradiction qui, aux âges de trouble et de fatigue morale, ramène volontiers les esprits vers des images idéales d'innocence et de simplicité rustique, ou du moins vers les calmes et fraîches beautés de la nature champêtre. Il faut ajouter qu'alors cette simplicité de la nature ou de la vie naturelle n'est pas conçue simplement. On sait trop ce que l'on sent et ce que l'on veut sentir; on mêle au sentiment des éléments conventionnels, une recherche d'élégance, souvent de l'affectation, quelquefois une nuance de passion enthousiaste ou rêveuse. Comme tout cela ressemble peu à ce qu'éprouvent aujourd'hui les vrais paysans et à ce que pouvaient éprouver les hommes qui, aux âges primitifs, vivaient d'une vie réelle au milieu de la nature, sous son impression directe et exclusive! Une partie de ces délicatesses et de ces raffinements ne pouvaient manquer de se trouver chez Théocrite; son temps et la société pour laquelle il écrivait les lui imposaient nécessairement. Pour les mêmes causes, le succès dans les grandes compositions lui était interdit.

Veut-on saisir sur le fait les mœurs au milieu desquelles il lui faut vivre, il suffit de lire les pièces qu'il adresse aux souverains d'Alexandrie et de Syracuse; on ne reconnaît que trop, à l'encens

qu'il leur prodigue, sa condition de poète de cour. On est en plein dans les apothéoses et dans la mythologie galante. Ptolémée est un demi-dieu dont la naissance a réjoui et honoré l'île de Cos, comme Délos fut sanctifiée par celle d'Apollon; son mariage avec sa sœur Arsinoé est une répétition de l'*Hiérogamie*, l'union sainte des enfants de Rhéa Zeus et Héré; son père, Ptolémée Soter, habite maintenant un palais d'or dans la demeure de Zeus; sa mère, Bérénice, comblée des dons d'Aphrodite, a reçu comme dernier présent un temple avec le partage des honneurs de la déesse. Et, en effet, que peut dire le poète lorsqu'en réalité le roi fait rendre les honneurs divins à ses parents, dont les statues en or et en ivoire reçoivent les hommages des fidèles? Le petit poème adressé à Hiéron laisse une impression plus satisfaisante de délicatesse ingénieuse et spirituelle; mais c'est une requête dans le genre de celles que Marot adressera à François Ier. Les Grâces, ses compagnes et ses messagères, craignent d'échouer dans leur mission; auquel cas il se représente leur mine assez piteuse, quand elles reviendront en grondant s'asseoir au fond du coffre vide qui leur sert de logis. Sans doute, Simonide, dont il a soin de rappeler le souvenir, avait été l'hôte bien rétribué des Aleuades et des tyrans de la Sicile; et Pindare lui-même, tout en regrettant le temps « où la muse n'était

pas mercenaire », loue la générosité des vainqueurs opulents pour lesquels « il cueille des fleurs dans le jardin des Grâces » ; mais quelle différence de ton et de situation, et comme la poésie est descendue depuis deux siècles !

C'est qu'aussi elle a beaucoup produit et que la force lui manque en même temps que la hauteur de l'inspiration. En lisant Callimaque et Apollonius, on s'aperçoit bien que depuis longtemps l'âge de la grande épopée, celui du drame et du lyrisme, sont passés. Un pareil épuisement n'a rien qui doive surprendre ; on peut s'étonner, au contraire, qu'il soit si tardif et qu'il laisse encore assez de sève pour tant d'œuvres intéressantes qui remplissent la période alexandrine, et d'abord pour les idylles de Théocrite. Reconnaissons comme le premier mérite de cet aimable poète, comme celui qui le tire absolument de pair dans cette période de féconde médiocrité, d'avoir eu le sens de lui-même et de son temps, d'avoir proportionné son ambition aux ressources de l'âge auquel il appartenait, comme à celles de son heureuse nature. Sans cela ses qualités originales auraient avorté.

Ce soin volontaire de se limiter est nettement marqué chez lui. Non seulement il restreint le champ de la poésie et la réduit à un ton plus modeste, mais il s'enferme dans des formes très dé-

terminées. Il est vrai qu'on peut dire en un sens que les grands lyriques n'avaient pas fait autre chose : quoi de plus déterminé que les lois du rythme et du mètre qui régissent leurs strophes? Mais les formes rythmiques et métriques, variées presque à l'infini par la richesse de leur invention, étaient pour eux des moyens de rendre la pensée; elles donnaient à l'expression sa variété, sa souplesse, sa puissance; elles ne s'appliquaient pas à l'idée poétique comme des soutiens ou des entraves, elles faisaient corps avec elle; c'était la poésie même. Dans les pièces bucoliques de Théocrite, les formes extérieures sont des moules et des cadres étroits, dont l'uniformité n'est nullement favorable à son expansion. C'est précisément pour cela que le poète les choisit; il ne veut pas se répandre; il ne vise au grand ni par le sujet, ni par les aspects qu'il présente de préférence. Ce qu'il recherche, c'est une élégance et une grâce d'un genre particulier, c'est une certaine unité ou du moins une certaine gamme de teinte et d'harmonie musicale où il veut se maintenir.

Voilà pourquoi il parle un dorien plus voisin en général de la langue familière que de la langue poétique, dont la saveur naturelle a quelque chose de plus pénétrant et de plus caractérisé. C'est pour ce motif que, sauf une légère exception, il n'use que d'une seule sorte de vers, l'hexamètre

dactylique, et que, dans ses mains, le puissant et riche instrument de l'épopée réduit ses effets à celui d'une césure, qui a pris son nom parce que chez lui elle se reproduit presque constamment, et dont l'abus suffira pour déprécier l'épopée d'Apollonius, tant elle appartient en propre à Théocrite et à son œuvre ! C'est enfin pour cette raison que, dans ses petites compositions, les procédés de développement et ce qui fait en général l'élégance du style rentrent dans un même système de répétition symétrique. Reproductions ou concordances exactes de rythmes, d'harmonies, de tours et d'expressions; dans les couplets alternés, correspondances ou oppositions d'idées et d'images; dans les séries de périodes égales, retours réguliers des mêmes refrains : tels sont les moyens de cet art nouveau qu'inaugure le poète de Syracuse. Ils ne sont pas sans quelque rapport avec les formes de notre ballade du XVIe siècle ou de la chanson moderne.

Théocrite en est l'inventeur; c'est-à-dire, comme il arrive dans les inventions de cette sorte, c'est lui qui leur a donné l'existence littéraire. Il en a trouvé le principe dans les mœurs naturellement poétiques des bergers grecs et siciliens; c'est là qu'il a pris ces grâces naïves et ces procédés, nés sans doute de l'improvisation, qui, entre ses mains habiles, sont devenus les caractères propres d'un genre vraiment constitué, en pleine possession de

ses ressources et de ses effets. N'oublions pas d'ajouter qu'en achevant de façonner à son usage ces formes convenues, cet excellent artiste les assouplit et qu'il reste libre en s'y enfermant. S'il a moins de richesse et de science que les lyriques, auxquels il se rattache par certains côtés, il a plus d'abandon. Son travail ressemble à celui des habiles ciseleurs dont la main, en traçant avec netteté les lignes régulières de simples volutes ou même de figures symétriques, communique au bois ou au métal nu principe de souplesse et de liberté. L'enveloppe poétique s'adapte donc bien aux formes particulières de son esprit; et, dans ces œuvres à contours étroits, il se montre lui-même tout entier. C'est-à-dire qu'il déploie des mérites de premier ordre. Presque constamment la justesse du trait, la force pénétrante de l'expression, qui en un instant charme, émeut ou peint, la vivacité du tour et la puissante franchise de l'effet captivent le lecteur. Ce sont, dans un genre inférieur, les grandes qualités de la poésie antique; et c'est pour cela que, si Théocrite, par son temps et la nature de ses œuvres, se place à la fin de la période classique, on ne peut cependant lui faire franchir le seuil de la décadence. C'est encore un maître; il vient le dernier, si l'on veut, dans la phalange sacrée des maîtres de l'art grec, mais il y est admis et marche avec elle.

Telle est, croyons-nous, l'idée générale que nous devons nous faire de la pastorale de Théocrite. Si, avant de la définir avec plus de précision, nous voulons d'abord indiquer quelle région dans le monde de l'art, toujours plus ou moins fictif, occupe cette poésie qui demande à la nature et à la vie des champs de nouvelles sources d'inspiration, le mieux est peut-être de reprendre le mot de Sainte-Beuve : « Théocrite, dit-il, était, par rapport aux choses qu'il représentait, dans une condition de *demi-vérité*. » Ce mot était déjà dans Fontenelle, qui, dans son *Discours sur la nature de l'églogue*, soutient que l'imagination se contente souvent d'un *demi-vrai*. Seulement celui-ci, tout en critiquant avec esprit les affectations de la plupart des pastorales modernes, restreint le *demi-vrai* à une si faible mesure que, dans l'intérêt de la galanterie, il exclurait volontiers de l'églogue les brebis et les chèvres. Son disciple Lamotte ne fera que suivre la même voie en réduisant les bergers eux-mêmes à n'être plus, suivant son expression, qu'une *idée*, à laquelle il accordera tout au plus quelque lointaine ressemblance avec la nature. Sainte-Beuve entend la demi-vérité dans un sens très différent. Ce qui fait, à ses yeux, la supériorité de Théocrite, c'est que, pendant qu'il se joue librement avec la légèreté de l'art grec, il s'appuie sur le fond solide de la réalité. Il faut

aller un peu plus loin : il faut marquer davantage et nettement distinguer, pour bien déterminer le caractère de cette poésie, d'un côté le goût de la réalité avec sa saveur ou même avec sa crudité ; de l'autre, un goût de recherche élégante et ingénieuse, admettant une part de convention ou d'idéal dont la proportion varie selon le sujet.

Les poèmes conservés de Théocrite, si l'on néglige quelques pièces érotiques et les épigrammes, qui n'offrent rien de particulier à notre attention, se répartissent à peu près entre trois genres : il a fait des pièces épiques, ce que les Grecs appelaient des *mimes*, et des chants bucoliques. Les pièces épiques justifient ce nom par le sujet plus que par la manière dont elles sont traitées. A la fin de l'une d'elles, *les Dioscures*, le poète indique lui-même à mots couverts quelle est la mesure de ses prétentions. De même qu'Homère, par ses chants, a donné la gloire à Hélène et aux destructeurs de Troie, de même, lui aussi, il apporte, dit-il, comme offrandes aux deux héros « les douceurs des muses harmonieuses, ce qu'elles veulent bien donner elles-mêmes et *ce que peut fournir sa maison* ». Les ressources de sa maison, il le sait, sont bornées ; et l'épopée ou même l'hymne épique se réduisent chez lui aux proportions des narrations familières, des récits de veillée, où la grandeur et la passion sont remplacées par le goût de

l'extraordinaire et la recherche curieuse du détail. C'est dans les deux autres genres de composition que Théocrite marque le plus son originalité et se montre supérieur.

Ses mimes, imitations poétiques des petites pièces en prose écrites un siècle et demi auparavant par les Syracusains Sophron et Xénarque, sont, comme elles, des scènes de mœurs, qu'anime un sentiment spirituel de la vie. Ils prennent des personnages de condition modeste et donnent, avec leur tour d'esprit et leur langage, une expression naïve de leurs habitudes, de leurs idées et de leurs passions. Pour rappeler ce que Théocrite peut y mettre de verve et d'émotion passionnée, il suffit de citer *les Syracusaines* et *les Magiciennes*. Dans ce genre, une jolie pièce que Saint-Marc-Girardin a pris plaisir à étudier et qui est bien de l'école de Théocrite, sinon de la main du maître, met en scène un berger dédaigné par une courtisane de la ville. On pourrait la prendre pour une transition des mimes aux poèmes champêtres, si nous ne savions, au moins par des titres, que les mimes de Sophron admettaient déjà des personnages de la campagne.

En fait, les poèmes champêtres, les seuls dont nous voulions nous occuper ici, et ceux sur lesquels s'est principalement fondée la gloire de leur auteur, ont un rapport marqué avec les mimes,

parce qu'ils sont dans une certaine mesure dramatiques. C'est même ce caractère qui a le plus contribué à les constituer comme un genre à part; c'est surtout ce qui les distingue des peintures de la nature et de la vie rustique auxquelles la poésie grecque s'est complu avant et après lui.

Dès Hésiode, elle aimait à fixer dans de petits tableaux les aspects de la nature champêtre et les impressions douces ou violentes qu'éprouvent ceux qui vivent au milieu d'elle. Lisez dans *les Travaux et les Jours* la description de l'âpre mois Lénæon, ou plutôt le joli tableau qui succède au petit développement sur les ardeurs de l'été, la saison où le chardon fleurit, où Sirius rend la tête brûlante, épuise la force des genoux, dessèche la peau :

« Puissé-je alors avoir l'ombre d'un rocher, du vin de Biblos, un pain au lait nouvellement trait, du lait de chèvres qui ne nourrissent plus, de la chair d'une génisse qui n'a pas encore été mère et des chevreaux nés les premiers ! Puissé-je boire du vin noir, assis à l'ombre, le cœur bien rassasié de nourriture, le visage tourné vers le souffle vif de Zéphire, en face du courant intarissable d'une source limpide !.. »

Que dites-vous de ces recherches de sensualité rustique dans ce joli coin de paysage? C'est déjà presque l'idylle grecque; c'est ce mélange de peinture et de sensation qui en formera le fond, et ce

premier modèle ne sera pas perdu pour Théocrite, qui l'imitera dans un riche développement des *Thalysies*. Mais laissons cette imitation, et, afin de mieux montrer ce qui manque à ces tableaux hésiodiques pour être de vraies idylles, c'est-à-dire un cadre dramatique avec des personnages et certaines formes symétriques d'exposition, renvoyons plutôt à un des fragments dont est composée la IXe idylle; ces deux thèmes de l'été et de l'hiver y sont repris dans de légères esquisses d'un caractère très marqué. Daphnis et Ménalcas, dans deux petits couplets égaux, qui se répondent par la nature des idées et l'exact rapport des deux terminaisons, célèbrent tour à tour les simples jouissances d'un bien-être tout pastoral pendant que sévissent les deux saisons extrêmes. On y sent tout de suite ces conventions particulières et, en même temps, ce goût de réalité intime et cette recherche de couleur qui sont propres au genre bucolique. Lisez après cela, si vous voulez, quelque description analogue de la poésie alexandrine, par exemple cette petite pièce de Meléagre sur le printemps qui charmait Sainte-Beuve et dont il a essayé de rendre les grâces fleuries par une traduction littérale [1]. C'est un fort joli morceau de poésie légère, bien grec encore par la délicatesse et par

1. Dans son article sur *Méléagre*.

l'esprit. La conclusion surtout — cette reprise de tous les effets du printemps aboutissant au poète lui-même — est charmante par le tour comme par l'idée : « Si les chevelures des plantes s'épanouissent heureuses, si la terre fleurit, si le berger joue du chalumeau..., comment ne faut-il pas que le poète aussi chante un beau chant au printemps? » Mais il n'y a plus rien ici de l'idylle de Théocrite, ni sève, ni couleur, ni forme.

La même conclusion est vraie des beaux vers de Virgile et d'Horace sur la campagne, quelque profondeur de sentiment qui les inspire. Qui a mieux senti et mieux rendu qu'Horace la langueur de tous les êtres et l'accablement muet de la nature au milieu du jour dans les contrées méridionales?

> Jam pastor umbras cum grege languido
> Rivumque fessus quærit, . . .
> . . . . . caretque
> Ripa vagis taciturna ventis.

Et c'est un pâtre, tel qu'il en voit dans la Sabine ou qu'il en voyait enfant sur les penchants des montagnes de la Lucanie, c'est un des personnages de Théocrite qu'il nous met sous les yeux. N'est-ce pas lui aussi qui s'écrie : *O rus, quando te aspiciam!* exprimant ainsi le sentiment qui est comme le sous-entendu perpétuel de l'idylle grecque, la fatigue de la ville et de ses mœurs? Il est clair

cependant que cette poésie, puisée à des sources si voisines de celles de l'idylle, n'est pas de la poésie bucolique.

Il est toujours intéressant pour notre goût de rapprocher entre eux de beaux vers écrits sur des sujets analogues; mais ce qui est le plus utile pour l'intelligence de Théocrite, c'est de chercher d'abord dans le passé la matière et les origines de ses compositions bucoliques, afin d'en bien déterminer l'esprit et d'en marquer plus sûrement l'originalité. C'est ce que nous avons commencé avec Hésiode; continuons et complétons cette recherche.

II

C'est Homère qu'il faut d'abord citer. Le premier modèle de la grande poésie, le maître souverain de l'épopée et du drame tragique donne aussi les premiers et les plus remarquables exemples de l'idylle entendue dans le sens que les modernes attachent généralement à ce mot. Une bonne partie du VIe chant de l'*Odyssée*, la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa, si admirée de Goethe, est la plus belle idylle qui existe; c'est celle qui a tout à la fois le plus de charme, de pureté et de grandeur. La grâce sévère de ces lieux sauvages, les bords de ce fleuve qui verse ses belles eaux dans la mer au milieu des bois et des rochers; la naïve simplicité des mœurs, ces filles des princes phéaciens venant aider la fille du roi à laver les vêtements de ses frères, leur arrivée avec leur chariot traîné par des mules, leur ardeur au

travail et leurs jeux : quel paysage et quels tableaux! Et cette rencontre des deux principaux personnages qui avait tenté le pinceau du grand peintre Polygnote, l'apparition d'Ulysse, sortant nu et souillé par la mer du fourré où il a cherché un asile, et la belle Nausicaa restant seule dans sa chaste dignité au milieu de la fuite de ses compagnes : quelle hardie et heureuse opposition! Et leurs admirables entretiens : d'un côté, cette musique caressante qui sort des lèvres d'Ulysse, le charmeur de l'âge épique; de l'autre, toutes ces nuances délicates, l'amour naissant dans cette élégante et fière nature, la coquetterie ingénue et la pureté, la grâce spirituelle et la suprême noblesse : comment se détacher de tant de charmants détails? Et dans tout cela, au milieu des séductions naturelles des lieux et des êtres humains, circule comme le souffle des divinités les plus pures du monde sauvage, des nymphes, d'Artémis, dont les gracieuses et nobles images y sont associées par le poète. N'est-ce pas l'idéal même de tout cet ordre de beautés que l'idylle s'étudiera à saisir pour en faire son domaine particulier? Les voilà dans leur première et naïve expansion; elles s'échappent fraîches et radieuses d'un des moindres courants où s'épanchent les flots de l'épopée homérique, et leur libre élan dépasse du premier coup les limites qui s'imposeront à une poésie plus artificielle.

Il y a dans Homère d'autres peintures d'un style moins élevé et d'un art moins délicat, où paraît ce qui formera le fond primitif de l'idylle bucolique, ce qu'elle empruntera directement à la nature : la vie rustique avec les sensations qui lui sont propres, rendues simplement et dans eur plénitude. Même dans les peintures du bouclier d'Achille, où le poète décrit une œuvre d'art et ne reproduit pas immédiatement la réalité, certains traits saisissent l'imagination. Ainsi, après le tableau de l'activité des moissonneurs et des botteleurs, cette image du roi qui, sur la ligne des javelles, le sceptre à la main, se tient muet et le cœur pénétré de joie, c'est la jouissance que procure l'abondance des biens de la terre personnifiée sous la forme expressive de cette sorte de royauté patriarcale. « A l'écart, sous un chêne, ajoute Homère, des hérauts préparaient pour le repas un grand bœuf qu'ils avaient sacrifié, tandis que les femmes, pour la nourriture des travailleurs, le saupoudraient abondamment de blanche farine. » C'est bien cet idéal primitif qui plus tard reparaîtra si souvent dans les rêves de l'humanité fatiguée : la vie renfermée dans la satisfaction facile des besoins les plus simples, après le travail matériel qui sollicite la nature à pourvoir à la subsistance de ses enfants.

Si l'*Iliade*, le poème guerrier, admet pour le contraste ces tableaux paisibles de la vie des champs, ils s'étalent pour ainsi dire de plein droit dans l'*Odyssée*, qui est en grande partie une épopée domestique. Aux aventures merveilleuses, à la peinture des monstres qui épouvantaient la facile imagination des Grecs de l'âge épique, s'y mêlaient, sans que leur foi établît aucune différence, les détails réels des mœurs champêtres, principalement des mœurs pastorales. La vérité du tout n'en était que mieux acceptée par eux. Il suffisait au poète de tracer des peintures exactes ou de présenter l'image de l'abondance pour que ces simples intelligences, ravies de retrouver leurs impressions familières et de rencontrer comme la réalisation idéale de leurs rêves habituels de fortune, éprouvassent un plaisir égal à celui que leur procuraient les prodiges et les scènes pathétiques. Polyphême, avec sa stature gigantesque et son œil unique, est d'ailleurs un berger très réel; quand il s'en va vers la montagne, il dirige en sifflant les beaux troupeaux que nourrissent les gras pâturages de la Sicile. Sa caverne, cette sanglante prison où il renferme Ulysse et ses compagnons, est en même temps une bergerie modèle. L'aménagement du parc construit par le divin porcher Eumée pour ses six cents laies était fait pour plaire aux habitants de ces îles rocheuses comme Ithaque, où la

richesse pastorale se composait de porcs et de chèvres. Pour nous, le plus intéressant, ce sont ces sentiments qui paraissent à la fois si appropriés au milieu où ils naissent et à la fable du poème. Quelle merveille, au point de vue de cette double convenance, que le discours du cyclope à son bélier favori !

« O cher bélier, pourquoi sors-tu ainsi le dernier de la caverne? Jusqu'ici, tu ne restais jamais en arrière. Toujours, le premier de beaucoup, tu vas brouter les molles fleurs de la prairie, marchant à grands pas; le premier, tu arrives au courant des fleuves : le premier, tu t'empresses de revenir le soir à l'étable : maintenant tu marches le dernier de tous! Est-ce donc que tu t'affliges au sujet de l'œil de ton maître, qu'a pu aveugler, après avoir dompté ses esprits par le vin, un misérable aidé par d'odieux compagnons, Personne? Je dis qu'il n'a pas encore échappé à la mort. Ah! si tu partageais mes sentiments et si tu pouvais prendre une voix pour me dire où il évite ma colère, brisé contre le sol, son cerveau jaillirait de toutes parts dans la caverne!.. »

Ulysse est là, sous la main du géant qui caresse le dos du noble animal; suspendu au ventre du bélier, il entend ces menaces : un seul mouvement, et elles peuvent s'accomplir; c'en est fait du succès de cette ruse qui, en ce moment même,

trompe si complètement le cyclope. Mais qu'est-il besoin de commenter ce qui est si nettement expressif? Chacun saisit sans aucune peine cet heureux mélange d'un comique naïf et spirituel et d'une émotion qui se partage entre les deux personnages : entre les deux, car nous sommes tout surpris de la sympathie que nous éprouvons pour le monstrueux berger, en découvrant dans ce cœur fermé à tous les sentiments humains ces liens naturels d'affection qui l'unissent au compagnon de sa vie sauvage.

Les longues scènes qui se passent dans la cabane d'Eumée offriraient de même plus d'une expression des sentiments propres aux mœurs pastorales, plus d'un tableau dans le genre de l'idylle champêtre. Il en est un qui m'a toujours particulièrement charmé par son caractère de vérité intime. Il nous peint les jouissances de l'hospitalité pastorale sur l'âpre rocher d'Ithaque et dans la dure vie qu'y mènent les bergers. Pendant une longue et froide nuit d'hiver, Ulysse et son hôte prolongent la veillée, tandis que les porchers en sous-ordre dorment; ils mangent et boivent en écoutant tour à tour le récit de leurs aventures feintes ou vraies : « Nous deux dans la cabane, buvant et mangeant, charmons-nous l'un l'autre par le souvenir de nos souffrances; car les douleurs aussi sont plus tard pour l'homme une

source de plaisir. » Réflexion touchante, née de l'expérience de ces temps antiques où la vie est une lutte constante contre la violence des hommes ou celle des éléments! bien digne d'un Grec, nullement abattu dans sa mélancolie et n'en sentant pas moins vivement qu'il est bon parfois de vivre, même de la plus humble existence, si le mouvement de l'imagination et la magie du souvenir en relèvent les joies modestes. Théocrite, dans des vers auxquels nous avons déjà fait allusion, exprimera de même la sensation de bien-être du berger, chaudement à l'abri dans sa grotte pendant les rigueurs de l'hiver, auprès du feu où cuisent ses glands et son régal au miel et au lait. Mais dans le poème d'Homère, ce n'est qu'un des mille détails qu'embrasse dans ses vastes contours le drame merveilleux du retour d'Ulysse.

Parmi toutes ces impressions que l'épopée homérique recueille en passant et entraîne dans sa marche puissante, il en est qui sont pour nous d'un intérêt particulier, parce que la vie pastorale nous y montre à sa source même, sous l'inspiration directe de la nature, terrible ou majestueuse, la poésie la plus élevée. Ou bien on voit le berger écoutant dans la montagne le bruit lointain de deux torrents qui précipitent dans le même gouffre leurs eaux impétueuses; ou bien

il contemple les astres en jouissant de la calme beauté d'une des magnifiques nuits du ciel oriental. Il faut citer ce second tableau d'une si expressive brièveté :

« Dans le ciel, autour de la lune brillante, resplendissent les astres; l'air est sans un souffle; toutes les étoiles sont visibles : le cœur du berger se réjouit. »

Cette joie intime du berger, c'est le sentiment poétique à sa naissance; c'est du même coup le dernier terme de la poésie. La sérénité atteinte par une douce et profonde émotion, un contentement désintéressé produit dans l'âme humaine par une douce et profonde émotion, par une secrète communion avec la grandeur et la beauté, n'est-ce pas, pour les esthéticiens de l'école de Platon, le suprême effet de l'art? Mais ce que nous essayons d'expliquer par l'analyse et l'abstraction , deux mots du vieux poète suffisent pour nous en faire sentir l'éloquente et simple réalité.

Les Grecs considéraient Homère, non sans raison, comme le foyer commun de toute leur poésie. Et, en effet, lorsque sous des influences particulières chaque genre naît et se forme, c'est une partie de l'épopée homérique qui s'en détache pour se développer ou se façonner dans des conditions nouvelles. Il y a une raison particulière pour re-

monter jusqu'à Homère à propos de l'idylle bucolique, c'est que Théocrite se rattache à lui par certains caractères du style. Il vise à la même naïveté; comme lui, il détache chaque détail et semble s'y arrêter avec curiosité et avec admiration; il paraît revenir à l'âge de l'épopée naissante, où la pensée s'éveillait, où tout était nouveau et digne d'intérêt. Mais la principale cause littéraire, qui détermina la naissance de la poésie pastorale, doit être cherchée dans cette pente naturelle qui entraîne en général la poésie vieillissante vers la description. On ne peut guère se dissimuler que c'est là un effet de la décadence. On décrit, nous ne le voyons que trop aujourd'hui, quand on n'a plus la force d'inventer ni de composer; on remplace l'inspiration par l'analyse; on suit servilement la réalité au lieu de la plier à sa pensée propre, et on lui demande ce qu'on ne trouve plus en soi-même.

Il est très vraisemblable que l'épopée est devenue de bonne heure en grande partie descriptive; elle l'est déjà dans le grand fragment hésiodique, connu sous le nom de *Bouclier d'Hercule*, où la recherche du détail et de l'extraordinaire sépare profondément cette curieuse imitation d'Homère du modèle qu'elle prétendait suivre et peut-être dépasser. L'école d'Hésiode, par la nature des sujets qu'elle affectionnait, et les poèmes généalogiques ou ethnographiques qui se rattachaient à cette

école, tendaient naturellement à remplacer l'intérêt dramatique par un intérêt de curiosité. Au lieu de se fondre dans un grand ensemble, il paraît probable que les tableaux et les descriptions y étaient plutôt traités isolément. Si nous avions les épopées cycliques, sans doute, au milieu d'incontestables beautés qui n'ont pas été perdues pour la tragédie grecque ni pour l'épopée latine, nous y relèverions aussi cette même cause d'infériorité par rapport aux poèmes homériques : les jugements d'Aristote et l'indifférence relative de la postérité semblent autoriser cette supposition, inégalement applicable, bien entendu, à des œuvres très différentes d'âge et de valeur. A mesure que l'on descend vers les temps historiques, le caractère descriptif se marque avec plus de certitude. L'*Héracléide* de Pisandre, formée nécessairement d'une succession d'aventures, se distinguait, nous dit-on, par le goût du pittoresque. Panyasis, soit en traitant à son tour le même sujet, soit dans le poème où il racontait les migrations des Ioniens en Asie Mineure, ne pouvait donner de même que des séries de narrations et de tableaux : il s'agissait pour lui de renouveler ou de soutenir l'intérêt par le détail. D'après les critiques de Plutarque et de Quintilien, nous voyons que c'était encore le détail qui, dans *la Thébaïde* d'Antimaque, suppléait, pour des juges trop indulgents, à l'absence de

composition, de passion et de naturel. Il semble, il est vrai, que ce détail consistait surtout dans les recherches d'une élocution tendue et redondante; mais, chez ces natures plus laborieuses qu'inspirées, un excès ne va guère sans l'autre. Avec les *Argonautiques* d'Apollonius, dont le nom va, bientôt après celui de Théocrite, illustrer la période alexandrine, il n'y a plus matière à aucun doute : l'abus du détail descriptif y règne souverainement.

Bornons-nous à rappeler pour la poésie lyrique, qu'au même temps où ces beaux ensembles musicaux, créés à la fois par l'inspiration et par la science, s'énervent et se décomposent, le dithyrambe athénien, qui représente dans le lyrisme le dernier effort d'invention, devient imitatif, c'est-à-dire qu'il cherche ses effets moins dans la force propre de la poésie que dans l'emploi de procédés musicaux et orchestiques qui parlent aux sens. C'était aux yeux et aux oreilles que s'adressaient surtout Philoxène et Timothée, quand ils représentaient, nous ne saurions deviner pour le second par quels artifices hardis, la danse du cyclope Polyphême et l'enfantement de Bacchus. « Quels cris elle pousserait, disait un des auditeurs, si elle accouchait d'un manœuvre au lieu d'enfanter un Dieu! »

C'est dans la tragédie qu'on pourrait le mieux apprécier cette tendance à la description et voir

comment elle se lie à la décadence de l'art. Grâce à Euripide, cette étude serait aussi facile qu'intéressante. Même dans les plus belles de ces nombreuses narrations, où le talent de frapper l'imagination et de toucher atteint parfois ses dernières limites, peut-être une critique rigoureuse relèverait-elle l'abus des effets plastiques. Mais il faudrait surtout signaler certains efforts pour renouveler l'intérêt des vieilles légendes héroïques par la copie étudiée des détails de la vie vulgaire. Rien de plus curieux à ce point de vue que son *Électre*, que les peintures détaillées du pauvre ménage de la fille d'Agamemnon, devenue l'épouse nominale du vertueux paysan qui lui a été imposé par la politique d'Égisthe et de Clytemnestre. Et notez que c'est la vie rustique dans un site champêtre qui est mise sous les yeux du spectateur, et qu'ainsi une véritable idylle, au sens moderne, se mêlait aux horreurs du parricide [1].

Tel était le mouvement général qui avait entraîné la poésie vers la description et lui avait fait chercher de nouvelles sources d'intérêt dans la représentation de la réalité matérielle. Théocrite y entra naturellement. Ses dispositions propres, dont

1. M. Egger, se plaçant à un autre point de vue dans son morceau intitulé *De la poésie pastorale avant les poètes bucoliques*, relève, particulièrement chez Euripide et chez les comiques, de nombreux passages d'un caractère pastoral champêtre.

ses vers sont l'évident témoignage, son amour pour la campagne le portaient à reproduire de préférence la nature agreste et la vie champêtre. C'est ce qu'on voit bien dans ses pièces épiques, qui appartiennent probablement au commencement de sa carrière. La plus étendue, et peut-être la première de toutes, *Hercule tueur du lion*, est en grande partie comme un épanouissement de poésie pastorale.

« Le soleil tourna ses chevaux vers le couchant, amenant le soir : les gras troupeaux de moutons revinrent du pâturage vers les parcs et les bergeries. Puis s'avancèrent les vaches par milliers, se succédant comme les nuées chargées d'eau qui se pressent dans le ciel, chassées en avant par la force du Notus ou du Thrace Borée : elles vont à travers les airs et l'on ne peut les compter, elles sont sans fin, tant le vent les roule en quantité les unes après les autres dans leur inépuisable succession. Ainsi se succédaient en masses infinies les vaches allant aux étables. Toute la plaine, toutes les routes se remplirent de la marche des troupeaux, et leurs mugissements ébranlaient les grasses campagnes... »

C'est la rentrée des merveilleux troupeaux d'Augias. Dans tout ce tableau et d'autres qui l'entourent respire une abondance facile et calme que l'harmonie du grec fait bien mieux sentir qu'au-

cune traduction. Cet idéal de richesse et de félicité champêtres, n'est-ce pas une des idées élémentaires de la pastorale? La forme bucolique n'y est nullement; l'ampleur du développement et le dialecte rattachent plus particulièrement ce petit poème à l'épopée, et il est plus imité d'Homère qu'aucun autre.

D'autres pièces, écrites en dorien, par cela seul se rapprochent davantage des allures de l'idylle. La poésie champêtre s'y introduit aussitôt que le sujet s'y prête. Ainsi, dans l'hymne en l'honneur des Dioscures, voyez avec quelle complaisance Théocrite s'arrête à peindre le lieu où Castor et Pollux rencontrent le monstrueux Amycus, la source limpide au pied d'un rocher poli, et les cailloux qui brillent au fond comme du cristal ou de l'argent à travers la transparence de l'eau, et les grands arbres qui ombragent ses bords fleuris. C'est la jolie composition intitulée *Hylas* qui, par le ton, le rythme, l'expressive brièveté du style, la grâce des détails et même la nature du sentiment chanté par le poète, — l'amour d'Hercule pour le bel Hylas à la chevelure frisée, — présente le plus d'analogie avec l'idylle bucolique. Du reste, ici comme dans tout Théocrite, les nuances sont délicates à saisir. Toutes ces pièces épiques, par le style et les procédés d'exposition, ont un air de famille; toutes aussi, sauf peut-être le poème d'*Hercule enfant*,

vrai chant de veillée comme ceux qu'y annonce Tirésias, ont un défaut plus ou moins marqué qui s'exagérera bientôt dans la grande composition d'Apollonius de Rhodes, c'est que le caractère en est indécis : ce sont des formes bâtardes de l'épopée, voisines tantôt des chants héroïques, tantôt des hymnes homériques, tantôt de ce qui va devenir l'idylle bucolique. Si Théocrite est devenu un poète supérieur, c'est qu'il s'en est dégagé; c'est qu'il en a séparé cet élément champêtre, qu'il y introduisait volontiers, pour le traiter à part en le revêtant de formes particulières. Comme il arrive dans les créations littéraires de quelque importance, ce travail original eut pour point de départ et pour première matière de grossières ébauches et d'anciennes traditions conservées dans les mœurs. De même, ses mimes, son second titre de gloire, n'ont cette netteté et cette franchise d'effet que parce qu'en les écrivant il savait au juste ce qu'il voulait faire, et parce qu'il adapta le vêtement poétique à un objet bien déterminé, qui avait en soi un principe naturel d'existence, avant tout effort d'un art savant. Bornons-nous ici à parler de la pastorale, notre sujet.

III

Théocrite est trop souple et trop varié pour s'enfermer dans les limites d'une classification rigoureuse. Cependant on peut répartir les dix pièces dont se compose la partie bucolique de son œuvre entre deux divisions générales, en rangeant d'un côté celles qui se tiennent plus près de la réalité champêtre, et de l'autre les poèmes où sont développées des légendes locales. Sans attribuer à cette distinction une valeur absolue, adoptons-la comme assez naturelle et comme offrant un ordre commode. Mais d'abord remarquons que toutes ces pièces bucoliques ont emprunté à la Sicile les légendes qu'elles ont chantées comme les mœurs dont elles sont de poétiques imitations. La pastorale est tout à fait d'origine sicilienne. Si plus tard, dans la littérature moderne, l'Arcadie a presque supplanté la Sicile, c'est sans doute par suite d'une

tradition à la fois mythologique et littéraire, qui a rattaché le chant pastoral au dieu arcadien de la syrinx et des troupeaux, à Pan, particulièrement honoré sur le Ménale. Cette tradition était établie dès le temps de Virgile; elle le fut peut-être par lui. Dans une de ses églogues, il met en scène deux enfants arcadiens et il appelle le chant bucolique *Mænalios versus*. En tout cas, elle ne paraît pas remonter jusqu'à Théocrite.

« La Sicile aux nombreux troupeaux », a dit Pindare. Sa richesse en ce genre était aussi célèbre chez les anciens que la fertilité de ses plaines. En outre, de fraîches et poétiques vallées s'ouvraient dans les contreforts de la grande montagne de l'Etna. On conçoit donc qu'elle ait réalisé mieux que tout autre pays cet idéal de vie pastorale que l'antiquité s'est figuré avant nous, celui dont Lucrèce nous présente la charmante image. On se rappelle ces jolis traits : les bergers, élèves des oiseaux et des zéphyrs qui sifflent dans les tiges des roseaux, inventant les douces plaintes de la flûte dans les forêts profondes, au milieu des gorges des montagnes, dans des solitudes aimées et des loisirs divins,

Per loca pastorum deserta atque otia dia.

Ce vers ravissant remplace presque la gracieuse mythologie dont le poète philosophe ne veut plus.

On l'a souvent cité, et c'est peut-être le souvenir plus ou moins net du trait si expressif *otia dia* qui a inspiré à Fontenelle la moitié vraie de cette théorie qui fait consister l'églogue dans « la conciliation des deux passions les plus fortes de l'homme, la paresse et l'amour. » Il n'a pas tort de dire, dans son langage peu poétique, que la vie pastorale, la plus paresseuse de toutes, convient le mieux à l'églogue. Les bergers, dans le calme de la nature, avaient le loisir d'en sentir la pénétrante influence; ils étaient sollicités à la rêverie et à un certain mouvement d'imagination; leurs mains libres pouvaient tenir la flûte, et elles le firent de très bonne heure, car Homère nous montre déjà deux bergers se charmant eux-mêmes avec leurs syrinx, pendant qu'ils suivent leurs troupeaux de bœufs et de moutons. C'est en Sicile que cette habitude naturelle prit la forme la plus déterminée, en même temps que naquirent et se formèrent des légendes pastorales d'un admirable caractère.

On raconte que, dans les villes de Tyndaris et de Syracuse, se développa une coutume liée au culte dorien, peut-être d'origine lacédémonienne, d'Artémis Fakélitis. Pendant la fête de la déesse, les bergers, venus de la plaine ou de la montagne, engageaient sous son patronage des luttes poétiques. On ajoute qu'ils se formaient en troupes, sous le nom de *bucolistes*, et qu'ils s'en allaient par la

Sicile, et même l'Italie méridionale, répandre leurs chansons pour gagner renom et profit. Voilà l'origine populaire du chant bucolique, du *bucoliasme*, qui emprunte son nom aux bouviers, les plus riches et les premiers parmi les pasteurs. Diodore nous dit que de son temps cet usage existait encore et qu'il était toujours en faveur. En quoi consistaient ces chansons de bergers? qu'était-ce que le talent des artistes, musiciens, chanteurs ou poètes? quel était le rôle de la mémoire et celui de l'improvisation? Il n'y a guère à chercher de réponses précises. Tout ce qu'on peut dire, c'est que sans doute la science naïve des pasteurs siciliens, tout en se perfectionnant par une longue pratique et tout en admettant une certaine variété, resta fidèle à des procédés et à des habitudes qui lui servaient comme de soutiens et la dispensaient de grands efforts d'invention. Un rythme facile fournissait aux idées, simples et courtes, un moule commode. Le vers intercalaire, d'origine silicienne, nous dit-on, et né de la poésie populaire, ménageait des repos et, par le refrain qu'il formait, coupait le chant en petites strophes. Dans les couplets alternés, où un chanteur était tenu d'imiter l'autre par l'analogie des idées, des images, du tour et du rythme, cette loi de correspondance ne constituait pas seulement une difficulté à vaincre : les improvisateurs rivaux trouvaient aussi un secours dans ces

répétitions, qui leur étaient imposées, mais qui présentaient à leur imagination, excitée par la lutte, des formes toutes prêtes à recevoir l'idée nouvelle.

Ces inductions se tirent de Théocrite lui-même. Nous n'avons point d'autres sources d'information : de copies très perfectionnées et très personnelles, il faut remonter aux originaux perdus. Et le fait est qu'on croit saisir chez le poète bien des éléments naturels qu'il a transformés et pliés à ses combinaisons. Il ne les emprunte pas seulement au bucoliasme; il les prend en général dans la vie champêtre et les fait tous entrer dans des compositions tout entières de lui. Lisez, par exemple, la chanson de moissonneurs qui termine la xe idylle :

« Déméter, déesse des fruits abondants, des nombreux épis, puisse ce travail être facile et la moisson productive!

Serrez vos gerbes, botteleurs, de peur qu'un passant ne dise : « Les lâches! voilà bien de l'argent perdu! »

Tournez la coupure des chaumes vers Borée ou vers Zéphyre : ainsi l'épi s'engraisse.

En battant le blé sur l'aire, fuyez le sommeil de midi : c'est l'heure où la paille se fait le mieux.

Commencez la moisson quand s'éveille l'alouette, cessez quand elle s'endort, reposez-vous pendant la chaleur.

Heureuse, mes enfants, la vie de la grenouille! elle ne s'inquiète pas de celui qui verse à boire; elle a de quoi boire en abondance.

Tu ferais mieux de nous cuire des lentilles, surveillant cupide, au lieu de te couper les doigts en sciant des grains de cumin. »

Ce chant de Lityersès, comme l'appelle le moissonneur qui le chante, n'a rien de mythologique; c'est à peine de la poésie. Ces apophtegmes et ces moralités, ces malices rustiques, sans le plus humble élan d'imagination ni la moindre intention de grâce, c'est la vie même de l'ouvrier de la campagne; ce sont ses idées courtes, ses sensations renfermées dans le travail mercenaire qui le courbe sous le soleil ardent. C'est là précisément ce qu'a voulu rendre Théocrite; il a voulu d'abord nous donner en quelques vers l'impression directe de la réalité champêtre. Il a voulu encore autre chose, et puisque nous sommes amené en premier lieu à cette idylle, indiquons tout de suite quelles oppositions, quelles nuances, quel art d'arrangement donnent son caractère et sa valeur à une des plus simples compositions du poète. Il met en scène deux personnages de nature très différentes, qui se font ressortir mutuellement : l'un, celui que nous venons d'entendre, est défini par sa chanson autant que par son langage; c'est un rude ouvrier, tout à sa tâche; l'autre, de la même condition, est un poète amoureux. Depuis onze jours qu'il aime, il n'a plus le cœur au travail; en ce moment même, quoique au matin, sa faucille paresseuse abat le

blé en lignes irrégulières et il reste en arrière de son compagnon, qui le gourmande; mais l'amour pénètre cet esprit naïf d'un souffle délicat et le remplit de passion. Ecoutez la chanson qu'il a faite pour l'objet de sa tendresse :

« Muses piérides, chantez avec moi la svelte jeune fille; car tout ce que vous touchez, ô déesses, vous le rendez beau.

Charmante Bombyca, tous t'appellent noire Syrienne, maigre, brûlée par le soleil; pour moi seul tu es dorée comme le miel.

Noire aussi est la violette, noire l'hvacinthe où se dessinent des lettres; et pourtant dans les couronnes on les préfère à toutes.

Le cytise attire la chèvre; la chèvre, le loup; la charrue, la grue; et moi, c'est vers toi que mon amour m'entraîne.

Que n'ai-je tout ce que, dit-on, possédait Crésus! Tous deux, représentés en or, nous serions consacrés à Aphrodite :

Toi, tenant à la main tes flûtes, ou une rose, ou une pomme; moi, avec un vêtement neuf et des chaussures neuves d'Amyclées à mes deux pieds.

Charmante Bombyca, tes pieds sont des osselets [1], ta voix une morelle [2]; ce qu'est ton air, je ne puis le dire. »

Comme tout, dans cette heureuse recherche de naïveté, est spirituellement expressif! Auprès de

1. C'est-à-dire sont de forme élégante et pure comme les osselets

2. La plante dont il est ici question passait pour causer le délire.

son camarade, le jeune moissonneur est un savant : il connaît Crésus; c'est un rêveur : il a des visions où il contemple sa statue d'or et celle de sa maîtresse ; mais comme il reste dans sa condition ! Il représente la poésie pénétrant dans la grossièreté des mœurs de la campagne. Ses amours ne paraissent pas bien relevés. Cette Bombyca, dont le nom sonore semble annoncer la profession, c'est une joueuse de flûte qui va dans les fermes jouer pour les moissonneurs; maigre et noire, elle n'est belle qu'aux yeux de celui qu'elle a charmé et qui brave les railleries des autres. Tout cela vit, tout cela se voit et se sent, soit dans le dialogue des deux hommes, soit dans leurs chansons, par des traits naturels et par des contrastes d'une remarquable netteté. Sans les chansons, nous aurions un mime rustique; ce sont elles qui constituent l'idylle bucolique par les correspondances symétriques qu'elles renferment. Elles commencent toutes deux par une invocation à des déesses en rapport avec chacun des deux sujets, Déméter et les muses; et surtout chacune se compose de sept distiques, sortes de strophes bien courtes, mais suffisantes pour l'haleine des chanteurs. Cette petite pièce est d'une rare perfection. Ce qui en fait peut-être le charme principal, c'est ce qui se saisit le moins par l'analyse, c'est la vive impression de l'été dans la nature méridionale, qui circule partout et donne à la

plupart des traits comme un parfum particulier.

Théocrite se prête mieux à l'analyse des détails qu'à un examen général. Chacune de ses idylles forme une pièce à part, qui a sa couleur et son style, diffère des autres par le dessein et la composition, réclame, par la multiplicité des intentions et le fini du travail, une étude particulière. Tout au plus peut-on rapprocher entre eux quelques-uns des dix poèmes bucoliques d'après certaines analogies de ton et de sujet. Il n'y a pas d'ailleurs à se préoccuper de l'ordre suivi dans le recueil. On lit dans l'argument de la première idylle qu'elle est placée en tête comme la plus agréable et comme faite avec le plus d'art, suivant le précepte de Pindare, qui recommande de « mettre à l'entrée d'une œuvre une façade qui brille au loin. » Il est possible en effet que l'éditeur inconnu l'ait choisie pour la première place à cause de sa valeur; j'ajouterai qu'étant consacrée à Daphnis, le héros légendaire de la poésie bucolique, elle convenait comme pièce d'inauguration; mais je doute fort, malgré l'opinion de Sainte-Beuve, qu'une pensée particulière de rapprochement ou d'opposition ait déterminé avec certitude la place des autres poèmes. Pourquoi, si l'on s'est réglé sur les ressemblances de ton, ne pas avoir mis la xe idylle à côté de la IVe et de la Ve? Si l'on a cherché les contrastes, pourquoi séparer de la Ve la VIIIe, si différente dans un cadre analogue? Si

l'on s'est inquiété du rapport des matières traitées, pourquoi la IIIe ne précède-t-elle pas immédiatement la XIe, qui est le développement mythologique du même thème, les plaintes d'un jeune amant rebuté? Pourquoi enfin cette dernière n'est-elle pas plus voisine de la VIe, qui a de même pour sujet les amours de Polyphême et de Galatée? Ces questions, en prouvant que le hasard, ou tout au plus un simple souci de variété, a décidé de la succession des idylles dans le recueil, ont peut-être surtout le mérite d'indiquer un ordre pour les étudier. Il semble en effet assez naturel de commencer par les pièces les plus simples, en tenant compte de l'analogie et du rapport des sujets, et de terminer par celles où se reconnaissent un art plus savant et une délicatesse supérieure.

Il faudrait donc, dans cette étude minutieuse du détail que réclame un pareil poète, prendre d'abord la IVe et la Ve idylles. La IVe, si vide au jugement de Fontenelle, si pleine auprès des siennes et surtout si vraie et si colorée dans sa simplicité rustique, n'a qu'un petit nombre de vers. Ce n'est qu'une conversation, qui marche au hasard, entre un bouvier et un chevrier mercenaires des environs de Crotone, de caractères différents, l'un naïf et doux, l'autre assez malveillant et agressif. L'état du troupeau du premier, des médisances sur ses maîtres, — un athlète et le vieux père que celui-ci a laissé

chez lui en partant pour les jeux Olympiques, — font les principaux frais de l'entretien; ces médisances s'interrompent un instant pendant qu'un des bergers retire à son compagnon, le querelleur, une épine que celui-ci s'est enfoncée dans le pied en courant après une vache; « et voilà toute l'idylle », comme dit Fontenelle. Combien aujourd'hui s'aviseraient de contester l'intérêt d'une pièce qui, sans richesse d'invention ni distinction dans les sentiments, se soutient uniquement par la justesse et par le relief du détail?

La simplicité ou, si l'ont veut, la vulgarité n'est pas moindre dans la ve idylle; certains traits, dont l'un a été adouci par Virgile, effaroucheraient à bon droit la délicatesse moderne. Ce qu'elle offre de plus intéressant pour une étude de l'art, c'est une image assez directe de la forme que paraît avoir revêtue primitivement le bucoliasme. Du moins Théocrite a-t-il voulu, dans une composition d'un artifice tout personnel, le montrer comme naturellement mêlé aux mœurs grossières des pâtres de l'Italie méridionale. Non-seulement ces deux mercenaires, très vulgaires interprètes de la mutuelle antipathie des Sybarites et des Thuriens, s'injurient et s'apostrophent en groupes symétriques de vers, où se glissent parfois les grâces de la poésie descriptive, — ce qui est une fiction tout artificielle; — mais leur querelle aboutit à une

joute poétique. Elle s'engage aussitôt qu'ils ont trouvé un juge, le bûcheron Morson, qui ramassait des bruyères dans le voisinage. C'est cette joute poétique qui rappelle plus directement la forme première du bucoliasme. Les deux adversaires luttent, pour ainsi dire, à coups de distiques, dont chacun est un petit développement sur une seule idée. Voici qu'elle paraît être la loi de ces sortes de combat. Un des deux chanteurs, désigné par le sort ou par une convention, commence, et cet ordre reste établi pour toute la lutte. Il débite des vers (ici il n'y en a que deux) sur le sujet qu'il lui plaît de choisr; l'autre est tenu de répliquer aussitôt par le même nombre de vers, du même tour et dans le même ordre d'idées, et de rendre, par les analogies, les correspondances et les contrastes, au moins l'équivalent de ce qu'il vient d'entendre. Ils continuent jusqu'à ce que l'un deux renonce, ou que le juge, suffisamment éclairé, leur impose silence. Tantôt celui qui conduit la lutte reste dans des sujets voisins, tantôt il change brusquement de sujet et de ton. Le mieux est d'y mettre une grande variété. Ainsi, dans la ve idylle, la mention d'amours rustiques, ou réels ou de fantaisie, des échanges d'invectives et de proverbes caustiques, des souhaits de l'âge d'or appliqués au Crathis, le fleuve du pays, et à la fontaine de Sybaris, des admonestations aux mou-

tons et aux chèvres, la peinture de leur félicité dans leurs pâturages, s'entremêlent dans une capricieuse incohérence. Cette rapide mobilité des thèmes forme comme les détours et les surprises d'une fuite où le coureur cherche à mettre en défaut une poursuite obligée de repasser sur toutes ses traces. C'est donc une lutte de souplesse et d'agilité entre deux improvisateurs, qui s'efforcent, l'un de déconcerter son rival par l'imprévu de ses évolutions, l'autre de ne jamais rester à court. La difficulté d'invention est égale pour tous deux; si l'un doit renouveler à chaque instant les motifs du chant bucolique, il faut que l'autre en fournisse sur-le-champ des reproductions originales.

Les imitations, même celles de Virgile, ne donnent qu'une idée incomplète de Théocrite. Ce mouvement, cet imprévu, ce caprice, très sensibles dans la ve idylle, ne sont qu'imparfaitement reproduits dans la IIIe églogue du poète latin; de même qu'il s'en faut que le charme de la VIIIe idylle, plus faite pour tenter la grâce élégante de son génie, ait passé tout entier dans sa VIIe églogue. Le vers admiré de Fénelon :

Aret ager, vitio moriens sitit aeris herba,

est bien heureusement expressif, et il semble qu'on ne puisse rendre avec une concision plus

pénétrante la souffrance de la nature, qui apparaît, aux yeux d'un amant, désolée par l'absence de sa maîtresse; mais comparez au grec : comme tout, dans ce passage et ailleurs, est d'une poésie plus pleine, plus mollement abandonnée, plus vivante! Il y a des traits que le poète latin, qui pourtant choisit et prend partout la fleur, n'essaie même pas de rendre; par exemple celui-ci :

« Non, ni les domaines de Pélops, ni l'or de Crésus, ni une vitesse qui devance les vents ne me tenteraient; mais sous ce rocher te tenant serré dans mes bras, je chanterai en regardant mes moutons paissant ensemble et la mer de Sicile. »

Quel tableau bien grec de volupté pastorale! Mais laissons le détail qui nous entraînerait à citer indéfiniment, et continuons à marquer d'une manière générale les formes et les progrès du chant alterné ou, suivant l'expression grecque, *amœbée*.

Dans la VIIIe idylle, cette perle du recueil de Théocrite, la lutte à la fois ardente et aimable des deux beaux enfants se compose de deux parties. La seconde rappelle par la disposition les deux chants qui terminent la Xe idylle et que nous avons cités plus haut. Chacun des chanteurs récite tour à tour et de suite quatre couplets de vers dactyliques. Tous deux s'y renferment dans la réalité de leur vie pastorale; mais le second, Daphnis, le

futur héros des bergers siciliens, s'y présente dans la fleur pudique de sa beauté adolescente, inspirant l'amour et relevant la simplicité des mœurs champêtres par une nuance plus délicate de sensibilité. C'est la première partie qui nous donne un développement intéressant du chant amœbée. Ici les couplets s'entre-croisent, et chacun se compose de deux distiques élégiaques. Ils offrent donc une forme déjà plus ample et un rythme qui a quelque chose de lyrique. C'est que l'idée elle-même a un caractère nouveau. Ce n'est plus, comme dans la ve idylle, un trait capricieusement lancé dans une succession incohérente : c'est, dans chaque strophe, comme une phrase d'un même thème musical : un seul sujet remplit tout le chant, lui donne le ton et la couleur. De plus, ce sujet est idéal ; les amours que chantent les deux enfants, ne conviennent point à leur âge, et d'ailleurs le style ne laisse aucun doute sur la pensée de Théocrite. Sa poésie, pleine de sève et brillante d'une saine limpidité, reste bien loin de la galanterie moderne; mais c'est une fiction, qu'il place dans un cadre d'une grâce toute vivante.

Chez lui la fiction ira plus loin, et, à mesure qu'elle se développera plus librement, par un mouvement naturel elle élargira et brisera plus qu'à demi les formes étroites et pauvres du bucoliasme à deux parties. Ainsi la vi^e^ idylle est une

sorte de drame improvisé. Daphnis, qui pose le thème, dépeint les agaceries de la nymphe Galatée, se jouant de l'amour de Polyphême; et déjà cette peinture prend un caractère dramatique, car elle s'adresse au cyclope, que le peintre interpelle indirectement et encourage en entrant dans ses sentiments. Le rival de Daphnis, Damœtas, dépasse cette hardiesse : il revêt aussitôt le personnage de Polyphême, et c'est l'amant de Galatée que l'on entend exprimer naïvement sa passion. Voilà donc, peu s'en faut, une scène à deux rôles, où l'on trouve successivement l'expression plastique et l'analyse morale. Pour obtenir cette valeur d'effet et cette richesse relative de développement, Théocrite se dégage du moule bucolique. Déjà, dans le fragment dont l'éditeur ancien a formé le corps de l'idylle IXe, nous trouvons deux couplets assez étendus, dans lesquels les bergers rivaux opposent l'un à l'autre deux tableaux, celui des jouissances de l'été et celui des jouissances de l'hiver dans la vie pastorale. Mais les correspondances y sont sensibles, sinon aussi marquées que dans le dialogue bucolique. Chacun remplit exactement sept vers, dont les derniers sont analogues par les idées et par le tour. Ici au contraire, les répétitions symétriques ou parallèles de pensées et de formes ont complètement disparu. Le chant de Daphnis a quatorze vers et celui de Damœtas dix-neuf, et

chacun conserve toute sa liberté d'allure. Ce qui établit entre eux un caractère commun et les rattache au genre bucolique, c'est la nature des idées, la langue et le rythme.

S'il semble que le bucoliasme ait dû son origine à des dialogues improvisés pendant la célébration d'une fête d'Artémis en Sicile et en Italie, il était dans la nature des choses que ces bergers chanteurs exerçassent leur talent ailleurs que dans ces occasions solennelles. Une fois retournés dans leurs montagnes, non seulement ils pouvaient se préparer entre eux à ces assauts poétiques et les renouveler dans ces encadrements pittoresques que Théocrite et ses imitateurs se sont plu à nous retracer; mais, sans nul doute, en dehors de ces luttes d'improvisation, ils composaient à loisir dans les solitudes où ils gardaient leurs troupeaux. Théocrite dit lui-même par fiction dans l'idylle VIIe : « Vois si tu aimerais ce petit chant que j'ai composé naguère dans la montagne. » De là des chansons apprises et répétées, humbles monuments de la muse pastorale, transmis de géneration en génération comme les nobles rapsodies de l'épopée. C'est ainsi que durent se conserver les vieilles légendes siciliennes de Daphnis et de Comatas. Un berger, renommé pour son talent de poète ou de chanteur, disait, à la joie de son public champêtre, la chanson de Comatas ou la chanson de

Daphnis, son œuvre ou celle d'un autre berger. Sans doute aussi, celui chez qui s'était éveillé l'instinct poétique et qui se sentait en possession des ressources d'un art bien simple, était tenté par les sujets qui s'offraient d'eux-mêmes à lui : la nature environnante, ses troupeaux, sa vie, ses amours vrais ou supposés. Qui prétendrait définir et limiter avec précision le mouvement poétique dans ces âmes naïves, quand elles reçurent le souffle de la muse dans la libre simplicité des mœurs pastorales de la Sicile? Ce qui manqua, ce fut moins la variété des sujets que l'ampleur du développement et la perfection de l'art.

Qu'étaient-ce, en effet, que ces accents qui, avec le son du chalumeau, s'échappaient des vallées ombragées de la Sicile, comme la voix douce et sauvage de cette gracieuse nature? Quelle était la forme, quel était le rythme de ces chansons? Il est probable qu'elles conservaient une ressemblance extérieure avec les chants alternés. Des couplets très courts, comme l'inspiration du poète, quelquefois séparés par un refrain, des répétitions de coupes, d'expressions, d'idées, dont le balancement régulier berçait agréablement son oreille et entretenait dans son esprit une excitation modérée qui suffisait à sa force d'invention : tels furent, semble-t-il, les caractères de la seconde forme du bucoliasme. C'est, du moins, ce que l'on peut

induire de certaines pièces ou de certains morceaux de Théocrite, qui, en recueillant ces éléments primitifs, ne les a certainement pas dénaturés : il a dû, au contraire, s'étudier à les conserver, comme ce qui constituait le style propre du genre qu'il introduisait dans le monde littéraire.

A cette seconde espèce de bucoliasme appartiennent les petits morceaux non dialogués qui se trouvent dans la xe et la viiie idylles. On peut y rattacher toute la troisième, cette charmante plainte amoureuse qu'un jeune chevrier vient chanter au seuil de la grotte d'Amaryllis, sorte d'élégie pastorale, où une passion naïve s'épanche en petites phrases de deux ou trois vers, proportionnées aux courts élans de l'imagination, première idée de la belle composition du *Cyclope*, qui reprend le même thème, mais avec la liberté de rythme et la largeur de développement que demande une conception plus puissante. L'œuvre à la fois la plus caractérisée et la plus artistement construite à l'image du bucoliasme non dialogué, c'est le chant de Daphnis dans la première idylle. D'après la distribution la plus vraisemblable, cette poétique complainte sur la mort du héros pastoral se compose d'une série de couplets de quatre vers, séparés par un vers intercalaire ou refrain, par lequel le poète semble s'encourager lui-même à l'effort nécessaire pour chaque nouveau développement : « Commencez

encore, ô muses, commencez un chant bucolique. » Une légère modification annonce aux derniers couplets que la narration touche à sa fin : « Cessez, ô muses, allons, cessez le chant bucolique. »

Enfin Théocrite tire un admirable parti de ce genre de composition dans le mime des *Magiciennes*. Les strophes de quatre vers, où est décrite, ou plutôt mise sous les yeux, la scène d'incantation; celles de cinq, où l'amante de Delphis raconte l'origine et les phases de son amour, se succèdent faciles et variées, sans que l'expression, nette et profonde, ardente et douloureuse, soit un instant refroidie, sans que l'on cesse d'y sentir comme circuler le mal qui dévore la femme délaissée, malgré le retour périodique du vers intercalaire : « Oiseau magique, attire mon amant vers ma demeure. » — « Connais d'où vint mon amour, ô divine Séléné. » Ces invocations, dont la première accompagne les rites magiques, et la seconde le récit, soutiennent de leur note passionnée l'excitation de cette magicienne par amour, jusqu'au moment où, ayant tout accompli, rassasiée du triste plaisir de se retracer à elle-même ses émotions et ses souffrances, elle retombe dans la réalité présente. Est-ce seulement à une espèce de chant bucolique que Théocrite emprunta cet usage du refrain, ou bien l'avait-il trouvé aussi dans d'autres formes de chanson populaire en Sicile, où l'on

nous dit que ces refrains étaient une habitude locale? C'est ce que nous ignorons. Toujours est-il qu'il établit un rapport entre l'idylle des *Magiciennes* et l'idylle franchement bucolique qui renferme le chant de Daphnis.

IV

C'est ainsi que Théocrite recueille, pour leur communiquer la vie de l'art, la vie durable, les formes particulières de chant que lui offre la Sicile. En ayant soin de leur conserver leur caractère, il crée une poésie nouvelle, capable de réveiller la sensibilité littéraire de ses contemporains. Nous avons déjà dit qu'il ne s'enferme pas étroitement dans ces formes; il s'y meut avec liberté, les assouplit à son usage ou même s'en affranchit, suivant le ton qu'il veut prendre et la nature des effets qu'il veut produire. Il ne se borne donc pas à une ingénieuse appropriation; en vrai poète, il domine la forme et la plie à exprimer ce qu'il veut et ce qu'il sent. Parmi ces pièces si variées, il en est une tout à fait à part et que beaucoup considèrent comme le chef-d'œuvre de la pastorale grecque, c'est l'idylle des *Thalysies*, la septième dans le

recueil. Heinsius l'appelait *divine*, *toute de lait* (*lactea*), *plus douce que le plus doux miel*, *la reine des églogues*. Sainte-Beuve, dont j'ai déjà rappelé l'intelligente admiration pour Théocrite, s'est plu à l'analyser en détail et à en traduire des morceaux. Les anciens en ont imité une foule de vers; Virgile surtout y a beaucoup puisé. Or ce qui frappe, quand on essaie de rattacher la pastorale de Théocrite à son origine, c'est que par la forme ce poème ne se rapporte à aucune des deux espèces du bucoliasme sicilien : on n'y trouve ni dialogue régulièrement alterné avec des effets de symétrie et d'antithèse, ni couplets à refrain. Faut-il voir dans ce fait une confirmation d'une opinion émise par des critiques, et en particulier par Fritzsche, d'après laquelle les *Thalysies* seraient une œuvre de la jeunesse du poète, antérieure à son séjour en Sicile et à une action directe des influences locales qu'il y subit? Théocrite, en effet, s'y représente comme jeune, place la scène à Cos, où une tradition le fait naître et où il fut très probablement élevé, et y mentionne avec complaisance des lieux et des habitants de cette île. Mais, d'un autre côté, les éléments siciliens y tiennent aussi une grande place, et il nous paraît, pour le moins, aussi vraisemblable que, dans cette composition, où la fiction a beaucoup de part, il ait pris plaisir à retracer et à présenter comme récents des souvenirs de sa jeunesse. Sans pré-

tendre savoir ce qui ne nous est attesté par aucun témoignage certain, ni déterminer au juste à quel moment de la carrière poétique de Théocrite appartient cette idylle, essayons d'indiquer ce qui en a fait le succès.

Nous venons de dire que les *Thalysies* ne sont une imitation d'aucune des deux formes du bucoliasme. Ce n'est donc pas le mérite d'une habile appropriation qui séduisit les connaisseurs. Non; mais ils y trouvèrent, ainsi que tous ceux qui aimaient la pastorale, ce qui fait surtout le charme de ce genre de poème, une plénitude champêtre de vie facile et douce, une impression de calme et d'abondance dans la simplicité rustique, un idéal de mœurs pastorales qui, sans s'élever ni se raffiner ni se passionner trop, s'embellit par le sentiment des beautés de la nature agreste, par la poésie et par l'amour. En parlant des origines de la poésie champêtre, nous rappelions naturellement les jolis vers d'Hésiode sur les plaisirs de l'été, et nous montrions comment le tableau du vieux poète se rétrécissait pour entrer dans le moule gracieux d'un couplet bucolique. Veut-on le voir, au contraire, s'amplifier et s'animer dans un développement plus riche : qu'on lise la fin des *Thalysies,* cette peinture d'un repas de sacrifice, où les invités, étendus sur des lits de jonc et de pampres fraîchement coupés, à l'ombre des peu-

pliers et des ormes doucement balancés par le vent, parmi les poiriers et les pommiers qui versent leurs fruits autour d'eux, respirent toutes les senteurs de l'été à son déclin, en entendent tous les bruits, le chant voisin des cigales, le gémissement lointain des tourterelles, le bourdonnement des abeilles, et aussi le murmure tout proche d'une fontaine qui s'échappe d'une grotte et dont les nymphes mêlent au vin leur pur nectar, et s'abandonnent à la sensation délicieuse de cette fête de la nature, à laquelle préside la déesse des biens de la terre, Déméter Aloas, souriante sur son piédestal, les deux mains chargées d'épis et de pavots. Le ton, le cours abondant et facile des vers, le charme pénétrant des expressions et des tours, l'art d'une composition qui se dérobe, font de cette description un morceau de maître, et personne ne l'a lue sans l'admirer.

Il y a, dans l'idylle des *Thalysies*, un autre genre de mérite très différent, que le poète a eu le talent de concilier avec le premier, et par lequel, assurément, il s'attira les suffrages de ses contemporains, dont il flattait les goûts raffinés, en même temps qu'il reposait leur imagination par ces tableaux de la campagne. Je veux parler des personnalités non déguisées ou allégoriques, qui tiennent au fond réel du sujet ou qui s'y adaptent ingénieusement. La scène, avons-nous dit, se passe dans l'île de Cos, et

tout porte à croire que Théocrite assista réellement à cette fête domestique de Cérès, dont il célèbre le souvenir. Il nomme les hôtes qui le reçoivent à leur campagne, Phrasidamos et Antigène, deux frères issus d'une des premières familles du pays. Il nomme aussi leur compatriote, Philétas, l'élégiaque illustre, son maître, et le poète Aratus, son ami. Avec ces noms s'en rencontrent un certain nombre d'autres, dont on ne sait s'ils sont altérés ou fidèlement reproduits, mais qui désignent des personnages véritables. Enfin, deux bergers, les principaux acteurs du petit drame, ceux qui conversent ensemble et font assaut de talent poétique, sont Théocrite lui-même, qui se cache à demi sous le nom de Simichidas, reconnaissant ainsi, d'après des témoignages anciens, l'affection et les soins de son beau-père Simichos, et un autre poète, qu'il appelle Lycidas et dont on ignore le vrai nom. Nous voilà donc dans un monde réel, avec des personnages dont chacun était bien connu des lecteurs contemporains, et dont ils prenaient plaisir à retrouver la physionomie et les allures sous ces vêtements et ces dénominations de fantaisie. De là, tout un ordre d'effets obtenus par un art délicat et spirituel. A la distance où nous sommes, beaucoup nous échappent sans doute; mais il en est que nous pouvons encore reconnaître. Ainsi nous voyons sans peine comment Théocrite s'est plu à se mettre lui-

même en scène sous les traits d'un jeune berger naïf, plein de confiance dans son talent naissant de poète et pressé de le produire. Et, à ce propos, remarquons que cette observation pourrait bien décider d'une manière générale la question de date. En effet, ce plaisir que Théocrite prend à marquer ces traits de jeunesse, cette ironie avec laquelle il les dessine pour en faire un portrait, dont on ne saurait garantir la ressemblance, autorisent à supposer un assez grand intervalle entre la date de cette composition et le temps qu'elle dépeint : ce n'est pas sur ce ton qu'un jeune homme fait les honneurs de sa personne. Ajoutons qu'un passage satirique contre les émules impuissants d'Homère semblerait indiquer qu'alors Théocrite avait lui-même renoncé à toute velléité épique et choisi décidément sa voie.

Il y a une chose incontestable, c'est que ces allégories pastorales, dans la nuance saisie par le poète, ont le plus souvent une saveur fort piquante. Voyez la chanson de Lycidas, ces vers d'une grâce alexandrine et d'une si douce élégance, aboutissant au tableau de la fête champêtre par laquelle il se promet de célébrer le succès de ses amours. Quel ingénieux mélange de recherche délicate et de simplicité pastorale ! Ce sont les légendes bucoliques de Daphnis et de Comatas que chantera, pendant le repas, le pâtre sicilien chargé d'y introduire la

poésie; et Lycidas, sans doute en réalité un poète très civilisé, subit d'avance si complètement le charme de ces légendes de bergers tant de fois redites, il s'éprend d'un tel enthousiasme pour le chevrier Comatas merveilleusement sauvé par les muses, qu'il s'écrie lui-même : « O bienheureux Comatas... que n'es-tu de nos jours au nombre des vivants! Je ferais paître tes chèvres dans les montagnes en écoutant ta voix... » Le même mélange existe dans la chanson de Simichidas ou Théocrite. Avec une élégance tout anacréontique, il appelle les Amours, « pareils à des pommes rougissantes, » pour qu'ils percent de leurs flèches l'insensible objet de la passion du poète Aratus; mais il confie aussi les intérêts de son ami à une divinité pastorale, à Pan, qu'il menace, pour stimuler son zèle, de la flagellation superstitieuse que les Arcadiens infligeaient à sa statue, et il termine en conseillant à l'amant malheureux d'user d'un remède tout populaire, de s'adresser à quelque vieille qui, en crachant, le délivre de ses maux.

Cette incomplète analyse suffit pour faire voir la diversité des éléments que Théocrite a voulu rapprocher; mais ce qu'elle ne fait nullement saisir, ce sont les intentions et les effets; c'est l'impression d'une naïveté, parfois presque puérile, s'intéressant à chaque détail, avide de toutes les notions vraies ou merveilleuses qui peuvent parvenir jusqu'à

des oreilles rustiques, s'abandonnant à de courts élans de sensibilité et de poésie pour retomber aussitôt dans la réalité familière; c'est la grâce, naturelle ou étudiée, qui est répandue sur tout : c'est enfin le ton bucolique, qui consiste dans le rythme des vers autant que dans la mesure et le caractère des sentiments.

Je m'étonne que Saint-Marc Girardin, habitué à suivre les idées littéraires dans leurs évolutions à travers les peuples et les siècles, n'ait pas, quand il a touché à la pastorale, cédé à la tentation de caractériser les différentes formes que revêt l'allégorie suivant les mœurs. Sans doute sa critique ingénieuse et spirituelle nous aurait offert plus d'une comparaison piquante entre le Lycidas de Théocrite et les bergers italiens ou français. Mais je crois qu'il se serait surtout arrêté à rapprocher de l'inventeur du genre le premier et le meilleur de ses imitateurs latins, à comparer Théocrite et Virgile. C'est chez eux qu'existe réellement une lutte pour introduire la nature et la vérité champêtre dans une donnée artificielle. Et encore, quelle différence entre l'original grec et son élégant émule! Virgile se suppose assis au milieu de ses chèvres et tressant une corbeille avec des tiges grêles d'hisbicum, pendant qu'il chante la douleur amoureuse de Gallus et cherche ainsi à lui ramener sa maîtresse infidèle : où y a-t-il là même un semblant

d'illusion? Le chevrier des *Thalysies* est bien autrement réel, malgré l'intention ironique d'un portrait qu'un peintre n'aurait qu'à transporter sur la toile :

« C'était un chevrier, et nul à sa vue ne s'y serait trompé, car il avait toute l'apparence d'un chevrier. Sur ses épaules il portait la peau velue d'un bouc fauve qui sentait la présure fraîche (il venait de s'y essuyer les mains en faisant des fromages, nous explique le commentateur ancien) ; sur sa poitrine un vieux manteau était serré par une ceinture tressée, et il tenait de la main droite un bâton recourbé d'olivier sauvage. »

J'imagine que l'original de Lycidas était un élégant, qui s'amusa fort de cette transformation, et que le seul trait exact du portrait de fantaisie tracé par Théocrite, c'est ce sourire tranquille qui distend ses lèvres entr'ouvertes et qui fait briller ses yeux, quand, avec une bienveillance légèrement railleuse, il adresse la parole à son jeune compagnon. Mais ces nuances de spirituelle ironie, comme toutes les autres allusions, sont comme enveloppées par l'atmosphère vraiment champêtre où se meut toute la pièce. Virgile, cet amant si fin et si passionné de la nature, ne conserve qu'une faible part de vraisemblance pastorale dans ses églogues allégoriques; et il n'a pas d'esprit : ce n'est pas en se jouant à la surface, c'est en pénétrant au fond des âmes touchées par la douleur ou par la pas-

sion que son génie se révélera. Et déjà qu'y a-t-il de plus gracieusement tendre que cette même idylle de *Gallus?* De quelle abondance de traits touchants n'a-t-il pas enrichi ces imitations, et comme son art délicat soutient sa fiction par la valeur poétique du détail? Le détail, en effet, veut être étudié de très près chez lui comme chez Théocrite, et c'est pour cela qu'on ne peut les comparer sérieusement l'un à l'autre que le livre en main. Leurs ouvrages sont comme des pièces précieuses d'orfévrerie, qui frappent tous les yeux par l'élégance de la forme et du dessin général, mais dont chaque ciselure réclame l'attention des connaisseurs.

A la fin de cette revue rapide des idylles bucoliques de Théocrite, nous voici ramené à notre premier point de vue : l'inévitable influence qu'une civilisation avancée exerça sur cette idée d'un retour littéraire vers les mœurs pastorales de la Sicile. Nous avons essayé d'indiquer de quelle façon le poète emprunta à ces humbles trésors populaires que gardaient les montagnes et les vallées de cette belle île, certaines formes, certaines sensations et certaines peintures. Il resterait à parler des légendes qu'il y trouva et de l'usage qu'il en fit.

II

LES LÉGENDES

I

Un des faits les plus intéressants à étudier dans l'histoire des littératures, c'est le travail de l'art s'appliquant à des éléments nés d'eux-mêmes et leur donnant une nouvelle et durable existence. En réalité, ce travail est une des principales formes de l'invention littéraire. Chez les Grecs, qui ont beaucoup inventé, il se présente plus d'une fois à notre observation; nous le rencontrons à l'origine même de la poésie, car il est au fond de ce que l'on appelle *la question homérique*. Les grands poèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sont les résultats d'une élaboration de ce genre. On s'accorde aujourd'hui à penser que de ce sol poétique de la Grèce est sortie d'abord comme une germination spontanée de petits chants sur les hommes et sur les

dieux. Quelque opinion qu'on ait d'ailleurs sur la manière dont ils vinrent se fondre en partie dans ces vastes ensembles, l'épopée apparaît à sa naissance comme une production naturelle et anonyme de l'âge héroïque chez une race privilégiée. Elle sort des entrailles mêmes de la Grèce, offrant son immense et mobile matière à la féconde industrie de l'art, qui la façonne et la fixe en lui imposant des formes et un rythme déterminés. Sans faire de Théocrite un Homère, il est intéressant de voir comment, dans des proportions plus humbles, il accomplit une œuvre analogue, et comment l'invention poétique procède de même aux deux extrémités de la longue période de création qu'a pu remplir le génie grec. Nous avons essayé de montrer dans la pastorale de Théocrite une imitation savante et libre du bucoliasme des bergers siciliens. Outre certaines formes et certaines idées particulières, les montagnes et les vallées de la Sicile lui fournirent aussi des légendes locales, que des poètes sans nom y avaient conservées et transmises pendant des siècles.

La Grèce possédait ainsi un certain nombre de légendes, en rapport avec les impressions de la campagne et de la nature sauvage, dont, longtemps avant Théocrite, une poésie plus ou moins originale ou savante avait perpétué le souvenir. Laissons de côté les chants d'une origine exotique,

comme le *Bormos* des Maryandiniens, qui avait pour sujet la disparition d'un beau jeune homme parti pour aller chercher de l'eau à ses moissonneurs altérés. Laissons même le *Lityersès* d'origine phrygienne, mais qui, d'après le témoignage de Théocrite lui-même, s'était répandu jusqu'en Sicile, où il était devenu le nom général des chansons de moissonneurs. Rappelons de préférence un chant *pastoral* — c'est ainsi qu'on le désignait, — que son caractère érotique et la légende romanesque qu'on y avait adoptée rattachent plus directement au genre qui lui avait donné son nom. « Les grands chênes, ô Ménalcas,.. » s'écriait, dans une plainte amoureuse dont nous n'avons que ces mots, une jeune fille, Eriphanis, que la passion avait rendue poète. Eperdument éprise du chasseur Ménalcas, elle errait sans trêve à travers les bois et les montagnes, et les bêtes sauvages étaient touchées de sa douleur. Ménalcas lui-même aimait avec passion la Cyrénéenne Évippé, et, ne pouvant survivre à ses dédains, il se précipitait du haut d'un rocher. Cette légende du chasseur Ménalcas semble avoir été une version ou une répétition eubéenne de la légende sicilienne de Daphnis [1].

Avec elle on entre dans un ordre de sujets qui

1. Cléarque, dans *Athénée*, XIV, p. 619. — Hermésianax, dans l'argument de l'idylle IX, et dans les scholies de Théocrite, VIII, 55.

paraît s'être développé sous l'influence de Stésichore et qui fait ainsi remonter à une haute antiquité les premières origines du roman. Tel était celui qui servait de thème à un chant de jeunes filles appelé le chant d'Harpalycé. Amante désespérée d'Iphiclos, Harpalycé se tuait de douleur [1]. Telle était aussi la mort de Calycé, racontée par Stésichore lui-même dans une œuvre inspirée par une pensée plus délicate et chantée de même par des femmes. Calycé était une jeune fille tendre et chaste qui, ne pouvant devenir l'épouse d'Évathlos, se jetait dans la mer du haut du rocher de Leucade. On se demande ce que pouvaient être, traitées par ce puissant génie du lyrisme héroïque, ces délicatesses de fantaisie romanesque et amoureuse; mais nous savons que chez lui la souplesse et la grâce égalaient l'expression pathétique et la force d'invention. Son poème de *Rhadina* en était encore une preuve. Du reste, s'il laissa en ce genre un héritage littéraire, ce ne fut pas à Théocrite, quoiqu'il eût avant lui emprunté une légende de Daphnis aux montagnes de leur patrie commune. Ses héritiers seraient plutôt les élégiaques de l'école d'Antimaque, les alexandrins comme Hermésianax et Callimaque, et, plus tard, les romanciers comme Héliodore ou Achille Tatius.

1. Sur les chants d'Harpalycé et de Calycé, voir *Athénée* au même endroit.

Théocrite, lui, traita les légendes siciliennes dans un tout autre esprit. Sans parler de la manière toute personnelle dont il y adapta les formes bucoliques, son mérite propre est d'en marquer avec une expressive netteté le caractère primitif et la poésie naturelle. Il a fait entrer dans ses idylles trois légendes : celles de Comatas, de Polyphême et de Daphnis. La légende du chevrier Comatas, nourri de miel par les Muses dans le coffre où son maître l'avait enfermé pour le punir de leur sacrifier aux dépens du troupeau confié à ses soins, est une sorte de conte naïf dont le merveilleux prêtait peu au développement. Théocrite se contente de l'exposer sous forme indirecte dans quelques vers de la VIIe idylle, auxquels il s'étudie spirituellement à donner une saveur toute pastorale. Les légendes amoureuses de Polyphême et de Daphnis lui fournissaient une matière beaucoup plus riche. Il en a tiré trois de ses plus belles pièces, dont l'étude est pleine d'intérêt.

II

Qu'était-ce, au temps de Théocrite, que la légende sicilienne de Polyphême, « le Cyclope de chez nous, » comme il dit lui-même? C'est ce qu'il faudrait savoir pour apprécier la manière dont il l'a traitée. Sans insister sur les obscures origines des croyances sur les Cyclopes dont assurément le poète ne s'était jamais inquiété, rappelons que les Cyclopes siciliens appartenaient à la seconde des deux classes principales auxquelles on rapportait ces êtres monstrueux. La première se composait des trois Cyclopes hésiodiques, puissances élémentaires du monde, divinités du ciel orageux, personnifications des phénomènes de la foudre : l'éclair (Stéropès), le grondement (Brontès), le coup éblouissant et rapide (Argès). Il semble que, par suite d'une assimilation fréquente entre les nuages du ciel et les vagues amoncelées de la mer, les

Cyclopes aient changé d'élément et que l'imagination des Grecs, qui avait vu parmi les sombres nuées se dessiner leur corps gigantesque et briller leur œil unique, ait cru reconnaître leurs formes au milieu des flots dans l'éblouissement de la tempête. Frères de tant de monstres enfantés par la mer, ils se dressaient près des écueils, dans le mouvement des vagues bondissantes, qui, selon une conception mythologique issue de la langue, formaient leurs immenses troupeaux de chèvres.

Ainsi est née la seconde classe de Cyclopes, les Cyclopes homériques, que le poète de l'*Odyssée* place aux extrémités du monde sur des rivages merveilleux. Polyphême, le premier d'entre eux et leur représentant, est fils de Poseidon et de Thoosa, *la nymphe rapide,* qui personnifie la course des vagues furieuses et, comme les Gorgones et les Grées, les vieilles dont la blanche chevelure apparaît dans les vagues écumantes, appartient à la monstrueuse et fantastique descendance de Phorcys, le frère et l'époux de Céto. Ce sont donc les flots furieux qui ont jeté ces êtres immenses au milieu des rochers de la côte avec lesquels ils se confondent. Mais la terre, en prenant possession d'eux, les dépouille de leur nature marine. La Sicile, où leur mythe se localise, le pays des pâturages et de la vie pastorale, les transforme en bergers ; bergers sauvages et cruels, il est vrai.

Conservant toute la brutalité des forces physiques, étrangers aux lois humaines et divines, à toute science et à toute industrie, ils errent solitaires dans les vallées et les montagnes, toujours en vue de la mer, leur élément primitif.

Voilà sur quelle conception le poète de l'*Odyssée* a marqué son empreinte, et son Polyphême s'est conservé pendant des siècles tel qu'il l'avait créé. C'est lui que nous reconnaissons encore dans *le Cyclope* d'Euripide. Mais, vers le même temps, la poésie dithyrambique s'empare d'un développement sicilien de la légende. Le caractère pastoral de Polyphême se complète; il chante et il est amoureux : l'objet de sa passion est la nymphe Galatée, et il cherche par ses chants à se consoler des dédains de sa maîtresse. Dès lors il appartient à la poésie bucolique, et il n'est pas surprenant que Théocrite l'ait pris pour sujet dans deux de ses plus belles idylles, la VIe et la XIe.

Comme il était naturel, c'est le côté pastoral et purement sicilien qui domine chez lui. Les dithyrambiques, Timothée et Philoxène, en traitant le sujet de Polyphême, s'étaient beaucoup moins détachés d'Homère. Le *Cyclope* du second, où nous savons qu'il introduisait Galatée, donnait, semble-t-il, sous une nouvelle forme, la scène d'ivresse de l'*Odyssée*, que le drame satyrique d'Euripide avait déjà adaptée au théâtre. Celui-ci faisait chanter

Polyphême et chargeait Silène de le transformer en buveur élégant : Philoxène, dans son dithyrambe imitatif, fit danser cet être lourd et informe, et la danse de Polyphême devint un thème habituel de danse mimique. Théocrite en parle dans la VIIe idylle, et le témoignage d'Horace [1] nous montre qu'il avait été adopté à Rome par les pantomimes. Le caractère comique y était encore marqué d'une autre manière, qui devait être plus piquante, s'il est vrai que le Cyclope, avec sa lyre et son aspect inculte, était une image du tyran de Syracuse, Denys l'Ancien, également malheureux dans ses amours et dans ses tentatives poétiques. Y avait-il d'ailleurs dans le poème de Philoxène des pensées plus délicates, c'est ce dont on ne peut douter en retrouvant quelques expressions élégantes et passionnées dont Théocrite s'est souvenu. Sans doute cette composition singulière, dont les curieux doivent particulièrement regretter la perte, nous aurait beaucoup appris sur la variété de l'art grec et sur cette souplesse qui lui permettait d'unir les éléments les plus disparates. Ce dithyrambe obtint chez les anciens une célébrité dont une parodie d'Aristophane [2] est un premier témoignage. C'est de cet ouvrage que paraît dater l'introduction des amours de Polyphême et de

1. *Sat.* I, 5, 63. *Ep.* II, 2, 125.
2. *Plutus*, vers 290 et suivants.

Galatée dans le monde de la poésie et de l'art. Ils y eurent désormais leur place. Aussi figuraient-ils dans les galeries amoureuses des auteurs alexandrins, qui les transmirent à Ovide et à Lucien [1] parmi les sujets les plus favorables au merveilleux galant. Mais auparavant Théocrite y imprima sa marque particulière.

Ce qui me frappe d'abord en lui, c'est qu'il paraît seul avoir repris et traduit sous une forme gracieuse l'idée première de la légende sicilienne. Dans le mythe marin, j'ai dit comment les Cyclopes semblaient s'être séparés de leur élément originel pour se fixer parmi les rochers du rivage. La néréide Galatée est aussi une enfant et une personnification de la mer; mais ce qu'elle représente, ce n'est point, comme les Cyclopes, le trouble furieux, c'est, au contraire, ainsi que l'exprime son nom, le calme, la douce et lumineuse sérénité des flots; et, loin de s'en séparer, elle y reste attachée comme un élément persistant de grâce et d'attrait. Lors donc que Polyphême se sent attiré vers Galatée, c'est la mer, la mer qu'il a quittée pour ne plus y revenir, qui l'invite sous son plus séduisant aspect, et il ne peut détacher d'elle ni ses yeux ni ses désirs impuissants. Elle irrite sa passion et ne la satisfait jamais. Ainsi sur le rivage

1. *Dial. mar.*, I.

les vagues douces et brillantes s'avancent et se retirent régulièrement; et même, si je ne m'abuse, ce gracieux phénomène n'est point étranger à l'origine mythique des coquetteries de Galatée, qui s'approche de son amant et s'enfuit lorsqu'il veut la saisir.

Sans aucun doute, Théocrite ne songeait pas à ces interprétations physiques du mythe de Polyphême et de Galatée; pas plus que les anciens poètes ou les artistes, il ne faisait d'exégèse mythologique. Voyez cependant comme à son insu il reproduit fidèlement ce qui fait le caractère primitif de ce mythe : « Tu viens aussitôt, chaque fois que me tient le doux sommeil; tu t'enfuis indifférente, aussitôt que me quitte le doux sommeil. » Et la répétition des mêmes mots, avec le balancement symétrique des vers, rend l'effet encore plus sensible. Ce trait appartient à la XIe idylle; c'est surtout dans la VIe, dont nous avons déjà remarqué l'ingénieuse et dramatique composition, qu'est rendue l'idée élémentaire. La mer est calme et limpide; quand, le long du rivage caressé par le léger mouvement des flots, le chien du Cyclope court en aboyant, les yeux fixés sur la nymphe qui vient de lui lancer une pomme, l'eau réfléchit son image, et Galatée elle-même provoque son amant du sein des vagues transparentes.

Théocrite s'en est tenu à la peinture des coquetteries de Galatée. Déjà peut-être le mythe, déviant

de la pensée première, s'était développé dans un sens romanesque. La passion partagée d'Acis, la jalousie et la vengeance de Polyphême formaient un thème de légende amoureuse, tout à fait dans le goût de l'élégie depuis Antimaque. Et d'ailleurs la légende d'Acis était celle d'un fleuve sicilien. Les sources du récit d'Ovide peuvent donc remonter au moins jusqu'au temps de Théocrite. Mais, que celui-ci connût ou non cette légende, il ne la fit pas entrer dans ses poèmes. De même, il laissa de côté ou fit à peine entrevoir dans le lointain, par un seul trait, la cécité du Cyclope, prédite, selon la tradition homérique, par Télémos. Son sujet, c'est uniquement la peinture de l'amour de Polyphême pour Galatée, et la teinte dominante dont il la revêt n'a rien de commun avec ces tragiques aventures.

Son Cyclope, en effet, — et c'est sans doute une idée qui lui appartient, — est jeune et paré d'une certaine grâce pastorale. Il n'a pas seulement la confiante naïveté de la jenesse, il en a l'éclat. On lui a dit qu'il n'était pas sans beauté, et il le croit; car, un jour que la mer était calme et unie, il y a miré son image; et sa barbe et ses dents, blanches comme le marbre de Paros, même son unique prunelle, lui ont fait tant de plaisir à voir, que, pour prévenir la fascination, il a, suivant le conseil de la vieille Cottytaris, craché trois fois dans sa poitrine.

Ainsi, non-seulement le caractère monstrueux de la conception primitive, mais la rudesse même de cette figure se sont adoucis, pour entrer dans l'harmonie générale du tableau que le poète a voulu tracer. Les artistes grecs ont fait souvent de même, peut-être à l'imitation de Théocrite. La peinture de la maison de Livie, dont on peut voir une copie à l'École des beaux-arts, nous montre un jeune géant dont les traits n'ont rien de repoussant et ne forment pas un violent contraste avec la grâce des nymphes qui se jouent dans la mer, ni avec l'aspect du paysage, clair et doux, malgré les formes abruptes des rivages et des rochers.

Le peintre, s'adressant directement aux yeux, ne pouvait, comme le poète, laisser à Polyphême dans toute la réalité son trait caractéristique, celui qui est la définition des Cyclopes : il lui donne deux yeux, pareils à ceux des figures humaines, et l'œil unique est seulement indiqué au-dessus, tout près des cheveux, qui tombent sur le front. Sous la gracieuse influence de l'amour, Polyphême a perdu son aspect sauvage, il garde seulement de la lourdeur et de la gaucherie. Théocrite, au contraire, qui ne parle qu'à l'imagination, peut insister sur le trait essentiel, l'œil unique. C'est ce qu'il fait, avec un juste sentiment de l'art : autrement, son Cyclope n'aurait été qu'un berger amoureux. Il en a tout le langage. Aux manèges de sa maîtresse il

oppose ses propres malices : il feint d'aimer une autre femme; il excite et fait aboyer contre elle son chien, qui naguère l'accueillait par de doux jappements et des caresses. Si on l'en croit, la néréide ne se borne pas à le regarder de la mer; mais quelquefois elle en est sortie pour entrer dans sa grotte. Il se la figure consumée de jalousie et suppliante à cette porte qu'il brûle de lui ouvrir. Théocrite a donc cru nécessaire, pour ne pas rester sous l'impression de ces bergeries, qu'à la fin une image ingénieusement amenée fît voir nettement le Cyclope avec sa figure traditionnelle.

Telle est la nuance qu'il a imaginée et rendue dans la VIe idylle. On peut se demander, en la lisant, si Galatée est complètement insensible à l'amour de Polyphême; elle s'occupe tant de lui qu'on peut croire qu'il ne lui est pas indifférent. Dans la XIe idylle, il n'y a pas lieu à une pareille question. Sans doute Théocrite y modifie aussi la légende dans le sens de la pastorale gracieuse. « Je t'aimai pour la première fois, ô jeune fille, quand tu vins avec ma mère cueillir des fleurs d'hyacinthe sur la montagne. Moi, je vous servais de guide. » Dans ces jolis vers, dont l'idée a été vulgarisée par l'imitation de Virgile, qui reconnaîtrait la néréide, et la terrible Thoosa, et le farouche Cyclope des mythes primitifs? Thoosa cueille des fleurs dans la montagne, et, si Polyphême se souvient de la

nature de sa mère, c'est pour lui reprocher de ne pas plaider sa cause auprès de Galatée dans leur élément commun, où elle peut l'approcher. C'est la cause pour laquelle, dans son dépit, il la menace de cette vengeance *mignonne* dont s'égaie Fontenelle, et se promet de lui dire, non pas qu'il a mal à la tête et aux pieds, comme traduit le critique français, mais que le sang lui bat à la tête et aux pieds, c'est-à-dire qu'il a la fièvre par tout le corps : ainsi il la fera souffrir comme il souffre lui-même. Ce trait, de quelque façon que le juge un goût sévère, achève de montrer quelles sont les conditions d'âge et, par suite, de complexion morale choisies par le poète : le Cyclope de la XIe idylle sort à peine de l'enfance et en garde encore la naïveté. Cependant l'idée dominante, c'est le fond même de la légende sicilienne, l'amour malheureux de Polyphême pour Galatée.

Il y aurait, au point de vue de l'art, une curieuse étude de détail à faire. Nous avons dit que la XIe idylle peut être considérée comme une répétition de la IIIe ; répétition très modifiée, beaucoup plus riche que l'original, d'une inspiration plus puissante et plus haute, mais qui reproduit le même thème bucolique. Dans la première idée, il ne s'agit que d'un jeune chevrier qui vient chanter à la porte de sa maîtresse. C'est une charmante pièce de demi-caractère, qui offre le plus heureux mélange

de vérité champêtre et d'élégance plus relevée. La jeune fille, que le berger s'efforce d'attendrir par la peinture de ses souffrances, se cache dans une grotte toute revêtue de lierre et de fougère; et après avoir essayé de la toucher par ses plaintes, comme dernier moyen de séduction, il lui dit une chanson sur des légendes amoureuses. La grâce des mœurs pastorales, le ton de la jeunesse, la naïveté du sentiment, des mouvements de passion tendres et à demi incohérents, de modestes élans d'imagination : voilà ce que Théocrite avait rassemblé dans un ensemble plein de vie. Il reprit la plupart de ces éléments dans son second poème. Rien de plus intéressant que de retrouver ce travail intime d'un artiste supérieur, occupé d'une même idée et la transformant sous l'impression différente d'un nouvel aspect. N'est-ce pas, sinon pénétrer dans les mystères de l'inspiration, du moins arriver jusqu'au seuil et soulever un bord du voile?

Tout d'abord, avec la netteté et l'expressive simplicité d'un grand poète, Théocrite rend la pensée principale du sujet et nous l'imprime dans l'esprit et dans les yeux. En quelques vers, il nous montre toute la grandeur du paysage sicilien, le Cyclope dans son attitude consacrée, assis sur un rocher élevé et chantant, les yeux fixés sur la mer; et en même temps il nous fait sentir la profondeur

du sentiment qui possède tout entière l'âme tendre du gigantesque berger :

« Souvent ses brebis revinrent seules à l'étable, en quittant les verts pâturages; et lui, chantant Galatée, là, près des algues du rivage, il se consumait depuis l'aurore, gardant au fond du cœur la cruelle blessure de la grande Cypris, qui avait enfoncé son trait jusqu'au foie. Mais il trouva un remède : assis sur un rocher élevé, regardant la mer, il chantait ainsi... »

Ce chant de Polyphême, plein de grâces pastorales et d'élans de brûlante passion, s'envole vers la mer en couplets irréguliers. Des éditeurs et des critiques modernes ont voulu les ramener à une série de strophes pareilles ou symétriques. C'est une erreur, qui fausse le caractère du poème en substituant la régularité à une suite d'effusions inégales dont le développement n'est jamais considérable, mais qui s'abandonnent ou se resserrent en traits plus rapides, suivant les mouvements de l'âme et ses impulsions spontanées. L'ensemble, plein et varié, est un chef-d'œuvre de naturel. Il n'y a qu'un grand poète de l'antiquité pour produire avec cette aisance en peu de vers tant d'impressions nettes et diverses, et pour marquer avec autant de force dans cette diversité l'obsession constante de la passion : « Je joue de la syrinx comme pas un des Cyclopes, » dit-il pour se faire valoir; et, comme l'idée de son talent est pour lui insépa-

rable du seul emploi qu'il en puisse faire, il ajoute : « te chantant, ô ma douce pomme, et aussi moi-même bien souvent jusque dans la nuit. » Et au milieu des peintures champêtres où il se plaît à étaler les douceurs de son bien-être pastoral, il multiplie les plaintes et les appels passionnés : « Oh! viens avec moi... laisse la mer glauque se briser contre le rivage!.. Puisses-tu sortir des flots, ô Galatée, et, une fois sortie, oublier, comme j'oublie maintenant assis sur ce rocher, de retourner où tu habites! Puisses-tu te plaire à paître avec moi les troupeaux!.. »

La douleur amoureuse de Polyphême se soulage en s'exprimant, — c'est là ce bienfait des muses que Théocrite vante à son ami Nicias en lui envoyant son poème, — et les élans se calment en approchant de la fin. Il en vient à se dire à lui-même : « Ah! Cyclope, Cyclope, où laisses-tu s'égarer ton esprit! » Tous ces traits sont vrais et touchants. Sans prétendre analyser ce qu'il suffit de lire, terminons par une remarque. Théocrite n'est pas seulement un grand poète, il est aussi singulièrement ingénieux, et cette seconde qualité se confond souvent chez lui bien heureusement avec la première. En voici un seul exemple. Un Grec ne pouvait oublier, à propos de Polyphême, le trait principal de la légende homérique : la perte de cet œil qui est comme son attribut. La VIe idylle

contenait une mention très claire, que nous avons relevée. Ici l'allusion, très indirecte, se tourne en un mouvement passionné où se retrouve le souvenir du moyen employé par Ulysse pour punir son ennemi :

« Si je te parais trop velu, j'ai chez moi du bois de chêne et du feu qui vit sous la cendre : je supporterais de me sentir brûler par ta main, même l'âme, même cet œil unique, mon bien le plus doux. »

Quelle intensité de passion dans ces derniers mots, pourtant d'une recherche si fine! Voilà quelques-uns des traits par lesquels Théocrite invente de nouveau la figure du Cyclope, et crée cette image définitive que toute l'antiquité a consacrée de son admiration.

Il faut avouer que le sujet prêtait beaucoup aux effets pittoresques. Le tableau principal était déjà dans Philoxène, qui, sans doute, ne l'avait pas inventé. Son Polyphême chantait sur la lyre au bord de la mer; comme celui de Théocrite, il adressait à Galatée des apostrophes passionnées : « Galatée au beau visage, aux boucles d'or, à la voix pleine de grâce, ô toi, beauté des amours... O toi, toute blanche, toute de lait!.. » Et il chargeait les dauphins d'aller dire à sa maîtresse que les muses le consolaient de ses mépris. Voilà le fond du sujet : le Cyclope chantant Galatée sur le rivage et deman-

dant l'adoucissement de sa peine à la poésie et à la musique. Après Théocrite, on le retrouve encore chez Bion. Il est à remarquer que la laideur et le caractère sauvage de Polyphême n'étaient pas atténués dans le dithyrambe comme ils le furent dans l'idylle pastorale. C'est cette première conception, où le contraste était plus marqué, que paraissent avoir adoptée la plupart des nombreux artistes qui furent tentés par un sujet si riche pour la peinture décorative. Dans une description de Philostrate, et, ce qui est plus décisif, dans un certain nombre de peintures d'Herculanum et de Pompéï, on voit, d'un côté, au premier plan, assis sur son rocher, le Cyclope, gigantesque et affreux, couvert de la dépouille des bêtes sauvages, avec une houlette ou une lyre grossière, et, de l'autre, apparaît dans la mer, comme une brillante vision, la nymphe qui passe indifférente et superbe sur un dauphin. Un voile éclatant se gonfle avec grâce au-dessus de sa tête ou bien un Amour la protège avec une ombrelle. Quelquefois des Tritons avec leurs conques et d'autres habitants fantastiques de la mer viennent enrichir cette partie de la composition. Dans une peinture, c'est un Amour qui apparaît à Polyphême sur un dauphin lui montrant des tablettes écrites : c'est sans doute la réponse de Galatée au message que lui adressait le Cyclope de Philoxène. Ainsi l'œuvre des poètes se conti-

nuait dans les légères fantaisies des artistes, et la légende primitive qui rapprochait par des amours mythologiques les âpres rochers et la douce mer de la Sicile, venait se résoudre en une foule d'idées gracieuses, pour fournir à la libre et radieuse élégance des habitations campaniennes.

III

Daphnis est le héros de la vie et de la poésie pastorale. C'est surtout à lui que l'on attribuait l'invention du chant bucolique. Le nom d'un autre inventeur sicilien (le bouvier Diomos), bien que mentionné par Épicharme, n'a point laissé de traces; et il n'y a pas de légende de Diomos. La légende de Daphnis, au contraire, née et conservée d'abord dans les montagnes de la Sicile, s'y était développée comme le principal sujet des chants pastoraux. Théocrite devait donc lui réserver une place d'honneur dans ses compositions. C'est ce qu'il a fait, en montrant plus encore que pour la légende de Polyphême cet art de choisir, ce tact poétique dans lequel réside une bonne part de sa force et de son originalité.

Le sujet, en effet, soit par l'extension naturelle de l'idée primitive, soit par les additions de l'ima-

gination populaire, avait pris de bonne heure un développement assez complexe dont les traits principaux paraissent résumés par Diodore [1]. Dans la plus charmante vallée des monts Héréens qui formaient la partie la plus douce et la plus fertile de l'Etna, au milieu des bois et des sources, était né, d'Hermès et d'une nymphe, Daphnis, ainsi nommé des lauriers (*Daphné*, en grec) qui remplissaient ces lieux de leurs fleurs odorantes et de leur fraîche végétation. Élevé par les nymphes auxquelles la vallée était consacrée, ou bien il y faisait paître ses riches troupeaux de bœufs, ou bien, dans les solitudes sauvages, il suivait les chasses d'Artémis, charmant la déesse par les sons de sa syrinx et par ses chants. Sa merveilleuse beauté lui gagna l'amour d'une nymphe, qui lui prédit que, s'il la trahissait, il perdrait la vue. Malgré la pureté de ses intentions, il ne put échapper à cette destinée. La fille d'un roi l'enivra et triompha de sa constance. Puni de cette faute involontaire, il errait aveugle et désolé dans la montagne. Une tradition, inconnue de Diodore ou négligée par lui, le fait même périr en tombant dans un précipice [2].

A première vue, cette légende paraît composée de deux éléments : elle contient d'abord une my-

1. IV, 84. Voir aussi Elien, *Var. histor.*, X, 18.
2. Schol. de Théocr., VIII, 93.

thologie gracieuse et naturelle, qui s'est formée d'elle-même d'après les impressions inhérentes à la conception primitive d'un héros de la vie pastorale dans les montagnes de la Sicile. A ce fond semble être venu s'adapter un conte romanesque. L'amour jaloux de la nymphe, la fille du roi et sa ruse, la punition et le désespoir de Daphnis paraissent des additions postérieures, inventées pour satisfaire des besoins d'imagination d'un ordre différent. Et si l'on songe que Diodore écrivait deux siècles après Théocrite, on est tenté d'assigner une date assez moderne à la seconde moitié du récit. Ce serait une erreur. Non seulement il est très possible que la cécité de Daphnis, ses plaintes désespérées et même sa mort fassent partie des premiers développements de la légende, mais on ne peut guère refuser une origine ancienne au petit roman d'amour qui amène ces malheurs, puisque, d'un côté, un témoignage le fait remonter jusqu'à Stésichore, et que, de l'autre, il était reproduit par un contemporain de Théocrite, l'historien sicilien Timée [1]. Nous avons remarqué qu'un goût de romanesque amoureux avait paru dès le temps de Stésichore, c'est-à-dire vers la fin du VIIe siècle avant Jésus-Christ. C'est probablement alors que prit naissance pour les lettrés le roman de Daphnis,

1. Dans Parthénius, *Erot.*, 29.

dont l'existence était ainsi depuis longtemps consacrée à la date de Théocrite.

Il s'était même développé dans des sens divers. Un autre contemporain de Théocrite, Sosithée de Syracuse, avait pris pour sujet d'un drame satirique une aventure qui mettait Daphnis en rapport avec le phrygien Lityersès, le roi moissonneur qui contraignait ses hôtes à lutter avec lui d'habileté dans ses vastes champs et leur coupait la tête, après les avoir vaincus. Le berger sicilien, cherchant par toute la terre sa bien-aimée, la nymphe Pimpléa, qui avait été enlevée par des pirates, la retrouvait enfin parmi les esclaves de Lityersès. Menacé du sort qui attendait tous les étrangers, il était sauvé par l'intervention d'Hercule, qui sortait vainqueur de la lutte imposée, tuait le cruel roi d'un coup de faux et réunissait les deux amants. Le sauveur de Daphnis mettait même le comble à ses bienfaits en lui donnant encore le trône. C'était, on le voit, un mélange de mythologie et d'aventures analogues à celles qui défraieront plus tard les romanciers grecs. Il est assez difficile de dire si ce rapprochement, quelque peu forcé, d'une légende sicilienne et d'une légende phrygienne était une invention de Sosithée ou remontait plus haut. On admettrait plus volontiers l'ancienneté de certaines versions sur la mort de Daphnis, dont on ignore la date. Ou bien il mourait de chagrin

après avoir perdu l'amour de sa maîtresse; ou bien son amante irritée, non contente de l'avoir privé de la vue, le changeait en rocher, légende née, disait-on, de l'existence d'un rocher à forme humaine dans le voisinage de la ville de Céphalœdis [1]; ou bien enfin son père Mercure, prenant pitié de lui, l'enlevait dans le ciel et, à la place où il avait disparu, faisait jaillir une source qui prenait son nom et près de laquelle se célébraient des sacrifices annuels [2].

Voilà donc une assez grande variété de légendes plus ou moins anciennes, d'une invention plus ou moins naturelle ou arbitraire, qui se forma au sujet du héros sicilien de la poésie pastorale. Théocrite avait à choisir et était libre lui-même d'inventer. Qu'a-t-il fait? A-t-il adopté ou composé à son usage une histoire de Daphnis, arrêtée dans le détail comme dans des lignes générales, thème invariable et fixe, toujours présent à son esprit dans les divers ouvrages où il traite le sujet? C'est ce que paraissent avoir pensé les commentateurs grecs, et plus d'un interprète moderne a suivi leur

1. Servius ad Virg. *Ecl.* VIII, 68.

2. Servius ad Virg. *Ecl.* V, 20. Il n'y a aucun compte à tenir d'une légende inventée par Nonnus (15, 307), le poète des *Dionysiaques*. Pour faire ressortir l'insensibilité de la nymphe Écho, il dit qu'elle résiste même à Daphnis ; elle se dérobe toujours, malgré la douceur des chants de son amant, qui l'appelle et la cherche en vain. C'est une traduction mythologique du phénomène de l'écho.

exemple. Ils se sont donc appliqués à établir une suite historique entre les différents passages et à les accorder entre eux. Il faut avouer que le résultat de ces efforts est plus singulier que satisfaisant. Il offre d'assez curieux exemples de la dépense d'esprit que peut faire en pure perte une érudition ingénieuse qui part d'un principe faux.

Dans une pièce, la VIIIe idylle, il est dit que Daphnis, dès sa première jeunesse, devint l'époux de la nymphe Naïs. C'est le nom qu'on retrouve comme celui de sa maîtresse dans l'*Art d'aimer* d'Ovide. Or des vers d'une autre idylle, la VIIe, représentent Daphnis se consumant d'amour pour une femme nommée Xénéa. Enfin, dans la Ire, il est question d'une jeune fille qui l'aime et « le cherche auprès de toutes les fontaines et dans tous les bois ». Tels sont les trois passages qu'on veut concilier. Par une pensée naturelle, on se reporte, autant que possible, à la légende racontée par Timée et par Diodore de Sicile, celle qui paraît dominer depuis Stésichore, dont la patrie, Himère, était voisine de la région où elle s'était localisée. Au sujet de Naïs, il n'y a pas de difficulté : c'est la nymphe qui, en accordant son amour à Daphnis, lui a fait jurer fidélité. Mais qu'est-ce que Xénéa? Ne serait-ce point cette princesse dont l'amour peu scrupuleux a causé la faute et la perte de Daphnis? Cette explication semblerait très admissible, si

Théocrite ne disait pas que c'est Daphnis qui aime Xénéa et qui erre éperdu dans la montagne. Et la jeune fille de la 1re idylle, qui erre aussi dans les solitudes sauvages? Un commentateur ancien l'identifie avec Xénéa; mais c'est au prix d'un contresens. Aussi des modernes, Welcker [1], Dœderlein [2], M. Adert [3], préfèrent-ils reconnaître sous cette vague désignation Naïs, l'épouse trahie. Mais, comme le fait remarquer avec raison K.-Fr. Hermann [4], un des derniers qui aient traité ces questions, Vénus, dont la vengeance cause, dans la 1re idylle, la mort de Daphnis deviendrait ainsi la gardienne de la fidélité conjugale; ce qui n'est nullement conforme à son caractère. Il en conclut donc qu'outre Naïs et Xénéa, il y a dans les amours du Daphnis de Théocrite une troisième femme. On est tenté de trouver que c'est beaucoup ; mais cette troisième femme est indispensable au savant critique pour résoudre à son gré, en s'aidant de ses connaissances mythologiques et grammaticales, les questions de psychologie et de physiologie amoureuses dans lesquelles la 1re idylle a engagé ses interprètes.

La plupart avaient pensé que, dans cette lutte

1. *Kl. Schrift.*, t. I, p. 189 et suiv.
2. *Lectiones Theocriteæ*, p. 3 et suiv.
3. *Théocrite*, p. 45.
4. *De Daphnide Theocriti*, p. 15.

que Daphnis soutient contre Vénus et où, malgré sa mort, il n'est qu'à demi vaincu, sa demi-victoire consistait en ce qu'il ne laissait fléchir ni sa volonté ni sa vertu : la passion le domptait, il mourait d'amour, mais Vénus ne pouvait rien sur sa résolution ni sur sa fidélité. Cette distinction paraît trop subtile à Hermann, et voici la simplification qu'il imagine. Vénus a inspiré à Daphnis une passion violente, sans issue, mortelle, pour Xénéa, et, en même temps, elle le fait aimer par cette jeune fille dont le nom n'est pas prononcé : que le chaste berger réponde à ce dernier sentiment qu'il ne partage pas, qu'il reconnaisse ainsi l'empire de Vénus, et la déesse de l'amour sera satisfaite ; elle le délivrera du mal qui l'obsède et qui le tue.

Qu'est-ce, en effet, que Xénéa? C'est ici que la grammaire nous prête son concours. Xénéa n'est pas un nom propre; c'est, comme d'autres critiques l'ont également admis, une forme d'un adjectif bien connu qui signifie *étranger*. Cette passion qui le possède tout entier, corps et âme, Daphnis la ressent pour une étrangère, pour un être qu'il ne peut atteindre, pour un fantôme. Et, en effet, parmi les différents noms qui nous ont été transmis pour la maîtresse de Daphnis, se rencontre celui de *Chimæra*, la Chimère. C'est donc une création fantastique, un être sans existence, qui hante l'imagination de ce pauvre rêveur et trouble

sa raison. Comme dit la langue française, qui ne s'attendait guère à figurer en ce débat, il est le jouet d'une chimère.

Ce n'est pas tout. La science étymologique et la mythologie réunies vont nous donner satisfaction au sujet de la première des trois femmes, l'épouse légitime, Naïs, qui paraît bien négligée dans ce conflit de passions. S'il n'est plus question d'elle, cela tient à sa nature, clairement indiquée par son nom. Naïs est le même mot que *Naïade;* il s'agit donc de la nymphe d'une source. Or, l'exemple de Thétis et de Pélée l'a prouvé, les déesses des eaux, quand elles s'unissent à un mortel, restent toujours attachées à leur élément et ne font que de rares visites à la demeure de leurs époux humains. Ces sortes de ménage restent donc assez froids.

Ne soyons pas trop sévères pour l'érudit intelligent qui s'est laissé entraîner à ces bizarreries. La mythologie grecque est pleine de séductions et de mirages. C'est un composé de sensations naturelles, de rapports logiques, d'associations accidentelles, d'imagination, qui provoque et déroute l'analyse; et ceux-là seuls sont à l'abri des erreurs, qu'elle n'intéresse pas assez pour qu'ils éprouvent le besoin d'en pénétrer le sens. Mais, évidemment, il ne faut pas ajouter à la difficulté du travail en y introduisant des complications arbitraires et en con-

fondant ce qui est distinct. Tel est le cas pour le Daphnis de Théocrite. Si l'on a tant de peine à concilier entre eux les divers passages du poète, c'est que, dans sa pensée, ils ne se concilient pas. C'est ce qui a été très nettement vu par M. Kreussler [1] et par l'excellent éditeur de Théocrite, M. Herm. Fritzsche. Les modernes ont été souvent dupes d'une illusion logique qui rattache à l'enchaînement exact et rigoureux d'une même légende les différentes œuvres d'un poète grec sur le même sujet. Ni pour les tragiques ni pour les lyriques comme Pindare, il n'en était ainsi. Telle était la liberté laissée par le complexe développement de la mythologie, que chacun pouvait choisir tantôt une version tantôt une autre, ou même y introduire sa propre pensée. Ainsi chaque œuvre, composée sous l'impression exclusive d'une conception particulière, existait, pour ainsi dire, par elle-même; elle avait son sujet, sa nature, sa couleur à elle. Le poète y était indépendant des autres et de lui-même. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier. C'est là le premier point pour ne pas fausser l'interprétation de Théocrite. Le Daphnis de la VIIe idylle, malgré des rapports fondamentaux, n'est pas le même que le Daphnis de la Ire. Il paraît dans deux versions différentes de

1. *Observat. in Theocr. carmen I*, p. 10.

sa légende, et, quelle que soit la valeur de ce nom de Xénéa qui a semblé suspect à plus d'un éditeur, la femme qu'il désigne ne doit pas être transportée d'une pièce dans l'autre. En second lieu, — et c'est ici le plus important, car nous entrons dans le fond même de la composition, — ce qu'il y a de remarquable chez Théocrite et ce qui montre bien la supériorité de son esprit, c'est qu'il puise aux vraies sources poétiques, c'est qu'il néglige le roman pour s'attacher à l'idée simple et touchante qui est un des éléments constitutifs de la légende. Dans l'une comme dans l'autre idylle, il peint la douleur de Daphnis partagée par la nature.

La VIIe idylle ne contient qu'une esquisse en quelques vers. Un chanteur bucolique, dans une fête dont l'imagination goûte les jouissances anticipées, doit dire « comment autrefois le bouvier Daphnis fut épris de Xénéa, et comme il errait agité dans la montagne, et comme les chênes qui croissent aux rives de l'Himère pleuraient sur lui, alors que son cœur se fondait ainsi que se fond la neige dans les vallées du grand Hémus ou de l'Athos ou du lointain Caucase. » Ce ne sont que quelques traits, ou, pour mieux dire, il n'y a, dans cette rapide peinture, que deux objets représentés : l'amant se consumant dans une poursuite vaine, et la sympathie de la nature sauvage. Qu'est-ce d'ailleurs que l'amante ? Elle appartient sans doute

à une variante connue de la légende, mais cela importe peu. Daphnis amoureux souffre, et avec lui souffrent les chênes de l'Himère : voilà le thème pastoral. Il faut s'en tenir là et se garder de toute autre interprétation.

Au contraire, dans la Ire idylle, on ne peut pas se dispenser d'interpréter. Ce n'est plus, en effet, une simple esquisse; c'est une composition développée, c'est un tableau dont les traits sont déterminés par un choix d'idées que le poète n'exprime pas directement, qu'il ne révèle que par les effets visibles. Il faut donc essayer de discerner cette pensée intime dont tout dépend, détails et ensemble. On reconnaîtra, si je ne me trompe, que cette œuvre, d'un art ingénieux et savant, vaut surtout par la grandeur relative d'une conception qui remonte franchement à l'idée élémentaire de la légende.

Cette idée élémentaire, quelle est-elle? Si l'on en croit les mythologues de l'école de M. Max Müller, qui, à son exemple, voient dans les différents mythes des races aryennes les formes diverses dont l'imagination des peuples a revêtu un fonds commun, les phénomènes célestes de la lumière et les vives impressions qu'ils ont primitivement produites, Daphnis est d'origine solaire comme d'autres dieux ou héros pasteurs. C'est mythologiquement un frère de Daphné, aimée du dieu de la

lumière. Il a de merveilleux troupeaux comme le soleil ; — on sait que les vaches du soleil sont les nuages. — Parmi les noms divers que les traditions donnent à sa maîtresse, on rencontre celui de Lyké (la lumineuse) : il aime donc passionnément la lumière et il meurt quand elle le quitte. « Daphnis, dit M. Decharme [1], adoptant en partie les idées de M. Cox, c'est sans doute le beau soleil, qui chaque jour fait paître ses brillants troupeaux, qui au matin de sa vie aime l'Aurore et en est aimé, qui plus tard s'éloigne d'elle, qui pour prix de son infidélité est aveuglé par la nuit et disparait bientôt derrière les hautes cimes. » Voilà une très ingénieuse explication de la légende tout entière, y compris la mort du berger aveugle et sa chute dans un précipice. Sans oser aller jusque-là et sans prétendre nier plus qu'affirmer, car, en ces matières, l'un est presque aussi difficile que l'autre, remarquons que, dans cette interprétation, le moment pathétique, celui de la disparition de la lumière avec le sentiment de tristesse qu'elle amène, répond précisément au sujet choisi par Théocrite dans sa VIIe idylle : le désespoir de Daphnis cherchant sa bien-aimée. Seulement empressons-nous d'ajouter que cet ordre d'explications, antérieur à tout développement concret et

1. *Mythologie de la Grèce antique*, p. 461.

vivant, peut donner le sens originaire des mythes, mais qu'il n'explique pas la pensée personnelle des poètes. Il est absolument étranger à Théocrite.

La même observation est également vraie d'une autre espèce d'exégèse mythologique, celle de K.-Fr. Hermann, qui, restant sur la terre, personnifie en Daphnis un phénomène tout différent, l'hiver et surtout la congélation de l'eau. Le poète nous dit que Daphnis *se fond comme la neige :* ce sont les ardeurs de Vénus, déesse du printemps, qui fondent sa froideur. Il dit aussi que *les chênes pleurent :* ce sont des gouttes de neige fondue qui tombent de leurs feuilles. Un commentateur ancien raconte que Daphnis aveugle se précipite d'un rocher : n'est-ce pas une image évidente de la chute d'un torrent gonflé au printemps par la fonte des neiges? Allons à la conclusion sans poursuivre l'énumération des preuves : la mort de Daphnis, c'est le passage de l'hiver au printemps, de même que la mort d'Adonis est le passage de l'été à l'hiver. Le savant professeur de Gœttingue l'affirme en toute confiance, bien qu'il se déclare très hostile aux témérités des explications symboliques : que serait-ce s'il les aimait?

Nous nous abstenons de rappeler d'autres interprétations qui s'autorisent de noms recommandables comme ceux de Welcker, de Klausen, d'Hartung. A tout prendre, elles valent bien certaines explications moins hardies d'autrefois, comme celle

d'Hardion [1], pour qui l'aveuglement de Daphnis est un aveuglement *métaphorique*. Cela veut dire que, sous l'empire de Vénus, il est aveuglé par une passion furieuse. Et une fois engagé dans ce symbolisme moral, Hardion, qui reconstitue très sérieusement l'histoire du berger sicilien, découvre que, dans Théocrite, les paroles de Priape et la querelle de Vénus et de Daphnis signifient qu'en réalité, celui-ci, « après avoir tenu dans sa première jeunesse une conduite sage et réglée, se serait abandonné dans la suite à la violence de son tempérament, à une débauche excessive. » Et voilà comment les bonnes mœurs trouvent une sanction de plus dans l'exemple de Daphnis. Revenons à la poésie grecque.

Ce qu'il faut dire, c'est que la mythologie de la nature est vraiment une de ses principales sources; non seulement au temps où, sous des influences orientales, la poésie contribue à la célébration de certaines fêtes comme celle d'Adonis, mais dès son origine, dans son expansion la plus libre et la plus purement hellénique : Homère est tout pénétré de cette mythologie de la nature. C'est le mérite de Théocrite de s'être mis, en composant le chant de Daphnis, sous les impressions de mythologie agreste d'où paraît être sortie la figure du beau berger sicilien, personnification délicate et idéale de la vie

1. *Mémoires de l'Acad. des inscr.*, t. VI.

pastorale. Voilà ce qu'on peut affirmer, croyons-nous, sans subtilité et sans esprit de système.

On sait que les solitudes sauvages des montagnes de la Grèce, les bois, les rochers, les sources, ont été peuplés par l'imagination d'êtres divins, qui en représentaient la nature et les aspects. Ces créations d'une religion toute poétique se répartissaient entre deux classes, qui répondaient à deux ordres d'impressions. D'un côté, l'énergie capricieuse de la végétation, les irrégularités violentes et heurtées des rochers et des torrents, les allures et l'ardente bestialité des animaux qui les fréquentaient, étaient exprimées par les satyres, à moitié hommes et à moitié boucs, bondissants, farouches, luxurieux; de l'autre, la grâce, la fraîcheur, la pureté des vallées ombragées et solitaires, des eaux limpides, de l'air vivifiant, se retrouvaient dans les élégantes figures des nymphes, dans celle d'Artémis, la chaste et noble chasseresse, dont les forêts étaient comme le sanctuaire. C'est à cette seconde sorte d'impressions physiques et morales que se rattache le mythe de Daphnis. Ce sont elles qui ont fourni les principaux traits de sa légende : sa naissance parmi les lauriers dans la plus gracieuse vallée de l'Etna, son éducation par les nymphes, sœurs de sa mère, sa beauté, son amour pour la nymphe Naïs ou la nymphe Pimpléa, deux noms qui signifient l'eau courante ou l'abondance d'une source, sa vie soli-

taire au milieu de ses troupeaux et de cette nature sauvage qui lui inspire l'invention de la musique pastorale et subit le charme de ses chants, enfin ses rapports avec Artémis, qu'il accompagne dans ses chasses. Ce dernier trait contient peut-être la première idée de l'Hippolyte d'Euripide, le pur et mystique amant de la déesse, à laquelle il offre, au lieu d'un grossier encens, les fleurs les plus fraîches, « écloses dans la sainte solitude de prairies où l'abeille seule ose pénétrer ». Bien entendu, il n'y a dans le mythe de Daphnis aucune trace de ce mysticisme ni de cette dévotion; mais, comme Hippolyte, il meurt victime de Vénus.

Ces conceptions élémentaires, y compris la dernière idée à laquelle Théocrite donne toute sa valeur[1], sont ce qui domine dans le chant de Daphnis. Déjà, dans la huitième idylle, un trait d'une grâce toute bucolique indiquait la pudique beauté de Daphnis enfant :

« Hier, une jeune fille aux sourcils joints, me voyant de sa grotte passer avec mes génisses, dit : « Qu'il est beau ! Qu'il est beau ! » Pour la punir, je ne répondis pas, et, les yeux baissés, je continuai mon chemin. »

C'était comme l'apparition de ce type élégant et

1. Fr. Jacobs pense que cette idée est introduite dans la légende par Théocrite et que c'est chez lui un souvenir de l'*Hippolyte* d'Euripide.

pur, vu dans la réalité des mœurs pastorales. Dans la première idylle, une peinture complètement idéale et merveilleuse de la mort de Daphnis ramène le sujet à sa grandeur primitive et se rapproche en même temps du sens mythologique. Il suffit, pour le prouver, de rappeler les lignes principales de cette poétique complainte.

Daphnis meurt dans une vallée de l'Etna. A ses pieds sont couchés ses vaches, et ses taureaux, et ses génisses, qui pleurent sur sa mort, et à leurs lamentations se mêlent les hurlements des chacals, des loups, des lions dans leurs fourrés, tant il est en étroite communion avec la nature animale et sauvage! Les nymphes aussi devraient être près de lui : « Où étiez-vous, ô nymphes, où étiez-vous lorsque Daphnis languissait consumé? Était-ce dans les belles vallées du Pénée ou dans le Pinde?.. » C'est le début même du chant. Et, en effet, à qui plus qu'aux nymphes appartiendrait-il de soulager son mal ou d'adoucir sa mort? C'est leur absence qui la rend le plus douloureuse. Du moins viennent près de lui tous les bergers et des divinités pastorales, son père Hermès et Priape. Tous l'interrogent sur la nature de son funeste amour. Lui ne répond rien, noble et décidé à se laisser mourir. Il ne répond pas même à Priape, dont les attaques brutales voudraient l'atteindre jusqu'au fond de ses sentiments.

C'est Priape qui parle de cette jeune fille éprise de Daphnis qui a tant occupé la critique. Ce dieu de l'amour physique, grossière personnification de l'énergie fécondante de la nature, et qui ne figure dans le monde pastoral que comme favorisant la reproduction des moutons et des chèvres, paraît ici pour faire ressortir par le contraste la nature délicate du héros sicilien. Quoi! Daphnis est aimé passionnément d'une jeune fille et il se refuse à cette passion, lui qui de son côté meurt d'amour! Quel est ce mal étrange? Il faut qu'il soit la proie de quelque ardeur insensée.

Ce secret que Priape ne saurait deviner et que Daphnis, dans sa fierté, veut garder au fond de son cœur, il se révèle enfin dans le dernier effort d'un combat qu'on ne soupçonnait pas : Daphnis meurt de sa lutte contre Vénus et contre l'Amour :

« Vint Cypris, gracieuse et souriante, — un gracieux sourire sur les lèvres, mais la cruauté dans le cœur, — et elle dit : « Tu te vantais, Daphnis, de « terrasser l'Amour : eh bien! n'es-tu pas toi-même « terrassé par l'Amour, le rude lutteur? »

A elle Daphnis répond, mais pour la braver et pour nier sa défaite :

« Cruelle, indigne Cypris, Cypris odieuse aux mortels! Désormais, penses-tu, nul soleil ne se lèvera pour nous? Daphnis, même chez Hadès, sera pour l'Amour un pénible tourment. »

La victoire que Daphnis prétend remporter, c'est une victoire morale. L'Amour le tue, mais sans le faire céder, voilà quelle est l'idée principale. Quel est l'objet de cette passion assez violente pour briser sa vie? Sans doute tout simplement la jeune fille qui, elle-même, s'est éprise éperdument de lui. Le poète s'en inquiète à peine; il ne la désigne même pas par son nom. Ce qu'il montre et met au premier plan, en pleine lumière, c'est la mort de Daphnis et sa lutte contre Vénus. Daphnis se ranime un instant pour faire entendre à la déesse ses malédictions et ses railleries; puis, après avoir adressé ses adieux aux hôtes farouches des forêts de sa montagne et légué à Pan sa flûte pastorale, il meurt en sentant que sa mort trouble toute la nature, en touchant de pitié même son ennemie, celle qui était venue chercher le cruel plaisir de le voir abattu sous sa puissance.

Ainsi Daphnis, arraché à la pure sérénité de sa vie sauvage, meurt de cette violence; sa noble et délicate nature, envahie par un de ces amours indomptables dont l'antiquité a représenté plus d'une fois la force effrayante, se brise sans s'avilir. Tel est le sens du sujet traité par Théocrite. Il s'est appliqué à en conserver le caractère. Son talent discret et fort néglige ou laisse dans l'ombre ce qui n'appartient sans doute qu'à des développements postérieurs de la légende, et marque en

traits nets et expressifs ce qui en fait le charme particulier et le fond propre : les intimes rapports de ce héros de la vie pastorale dans l'Etna avec la nature qui l'entoure, et sa pureté, qui éclate même dans sa passion. Le chant de Daphnis, si hardiment idéal sous sa forme aisée et touchante, est une des œuvres les plus vraiment grecques que nous possédions.

Si vous passez de Théocrite à Virgile, déjà quelle différence! Il est vrai que le poète latin nous donne une composition beaucoup plus complexe, qui comprend, avec la mort de Daphnis, son apothéose et une allégorie. Il a le mérite de réunir ces divers éléments par un art ingénieux et de réussir, sous l'inspiration du modèle grec renouvelé dans le détail, à y faire dominer la grâce pastorale. Mais Daphnis ne pouvait gagner à devenir un déguisement de Jules César. Quelque soin que l'on mette à conserver certains éléments de la légende primitive, quelques embellissements qu'on y ajoute pour rendre le berger sicilien digne de sa nouvelle fortune, il intéresse moins que dans sa simplicité première. On a beau faire de lui presque un second Bacchus et le ranger, ou peu s'en faut, parmi ces héros conquérants et bienfaiteurs que l'adulation commençait à rapprocher de Jules César et de son fils adoptif; on a beau faire acclamer sa divinité par l'allégresse de toute la nature, avide de paix et de

bonheur : l'image de cette brillante destinée, malgré la délicatesse ou l'éclat des traits qui la représentent ou l'indiquent, ne saurait effacer la touchante et profonde peinture du poète grec. Et c'est un sentiment qui se confirmera d'autant plus, que nous entrerons davantage dans l'étude des allusions de la cinquième églogue et de ce curieux travail qui paraît avoir assimilé Jules César à Daphnis, à cause d'une certaine parenté mythologique de celui-ci avec Apollon, le dieu des Jules [1].

Pour conclure en quelques mots, Théocrite, ce poète étudié et délicat, est ici simple et grand auprès de Virgile. Que dire, après cela, de ses autres émules dans la pastorale? Lui seul a cette sève naturelle et toute grecque qui soutient et anime un art très ingénieux; et le mot de *grand* n'est point excessif appliqué à celui qui a chanté l'amour du Cyclope et la mort de Daphnis, car ces deux poèmes, sans s'élever au-dessus du ton bucolique, ont toute la grandeur que comportaient de pareils sujets.

1. Ceux qui auraient la curiosité de voir jusqu'à quel point la pénétration érudite peut s'allier avec la fausseté du jugement, pourraient lire sur cette question les pages de Klausen dans son livre *Énée et les Pénates* (t. I, pages 518 et suivantes).

L'ALEXANDRINISME

Un personnage du romancier Achille Tatius, au IIIe siècle après Jésus-Christ, entre dans Alexandrie du côté de la mer, par la porte du Soleil, et il est ébloui. « Ses yeux, dit-il dans son langage de rhéteur, sont vaincus par un pareil spectacle. » Telle devait être déjà l'impression des visiteurs peu de temps après la fondation de la ville ancienne, dont la ville moderne, paraît-il, ne peut donner nullement l'idée. S'ils arrivaient par mer, le quai du Grand-Port, aujourd'hui en partie rongé par les flots, leur offrait dès l'abord une suite magnifique de monuments, couverts de terrasses et entourés de jardins, que les Ptolémées avaient élevés à grands frais, puis le théâtre, puis de vastes chantiers et magasins de dépôt. Derrière cette brillante façade de constructions royales, la ville

d'Alexandrie se développait régulièrement, traversée par deux rues principales, ornées de colonnades, qui se coupaient à angle droit et déterminaient la direction des autres rues, toutes parallèles. Pour ne pas rester indigne de cet ensemble, la ville primitive, Rhakotis, étagée sur une rangée de collines, s'était en partie transformée. C'est là que se dressait le Sérapéum, auquel on montait par un escaleir de cent marches, et dont les colonnades et les statues faisaient l'admiration d'Ammien Marcellin.

Par ces magnificences, les Ptolémées prétendaient imposer à la Grèce sa nouvelle capitale. La pensée du fondateur d'Alexandrie avait été plus ambitieuse encore. Ce n'était pas seulement la capitale de la Grèce qu'il avait voulu fonder; c'était celle du monde. Admirablement placée à la limite de l'Afrique et de l'Asie, elle en devait voir affluer chez elle les richesses, offertes à l'industrieuse activité des peuples méditerranéens. Elle devenait le centre de tous les intérêts commerciaux et politiques. Ce vaste dessein ne survécut pas au conquérant, du moins dans sa grandeur primitive; son tombeau, qu'Alexandrie conservait précieusement et qu'elle offrit aux méditations de César, en fut comme le monument. Cependant, même réduite au rôle de capitale de l'Égypte, Alexandrie était la merveille du monde grec. Si elle avait dû renoncer

aux rêves de domination universelle, et si l'hellénisme, qui l'avait créée, avait été contraint d'y admettre le mélange des éléments égyptiens, du moins avait-elle rempli une partie de sa destinée et pris un caractère tout spécial dans cette colonisation grecque dont elle fut le suprême effort. Colonie indépendante et sans métropole, elle vit tous les pays grecs répondre à l'appel que semblait leur adresser le phare colossal dressé à l'entrée de ses ports, et sa vaste enceinte se remplit d'une foule cosmopolite. Avec les Grecs expatriés, s'y rencontraient les Égyptiens indigènes et les Asiatiques, en particulier les Juifs, qui avaient leurs quartiers à part.

La spirituelle idylle des *Syracusaines* nous met vivement sous les yeux quelques traits de la vie des émigrés grecs de la classe moyenne, fidèles à l'esprit et à la langue de la mère patrie au milieu de cette multitude où ils sont comme perdus, de ce mouvement et de ces splendeurs de leur patrie nouvelle qui les enchantent. C'est un jour de fête, les rues fourmillent de monde; les deux petites bourgeoises de Syracuse, soutenues par une intrépide curiosité, ont peine à se frayer un chemin; et ce qui ne contribue pas le moins à entraver leur marche, c'est le nombre de soldats, de chars et de chevaux qu'elles rencontrent sur leur passage. Nous sommes dans une monarchie établie par la

conquête, et on en trouve partout l'appareil et le soutien. Mais la fête elle-même est ce qui marque le mieux le caractère de la nouvelle ville.

On célèbre les Adonies. Il y avait environ un siècle et demi que le culte asiatique d'Adonis avait pénétré dans les mœurs athéniennes. Au temps de la guerre de Sicile, les femmes le célébraient avec une ardeur dont témoigne Aristophane. Mais en Grèce, ou du moins à Athènes, ces lamentations et ces réjouissances au sujet de la mort et de la résurrection du jeune amant d'Aphrodite, bien que remplissant toute la ville, gardaient un caractère privé. Chacune dressait devant sa maison le lit funèbre d'Adonis. Dans Alexandrie, les Adonies prennent un caractère public, par cela seul que c'est la reine qui les célèbre. Toute la cité se précipite vers la cour du palais d'Arsinoé, pour assister à un merveilleux spectacle, qui réunit la magnificence de l'Orient à l'art délicat de la Grèce. A côté du bel Adonis et d'Aphrodite, couchés sur leurs lits d'argent au milieu d'un appareil où le luxe et la recherche l'emportent sur le goût, la voix exercée d'une artiste grecque, d'origine argienne, module un chant en l'honneur de la déesse et du héros.

On voit qu'à cette fête religieuse il manque une chose, le sentiment religieux. Une émotion profonde, ou au moins une passion à demi physique

et extatique, remuait les Syriennes et même les Athéniennes, qui, échevelées et se frappant la poitrine, se lamentaient sur la mort du beau jeune homme en qui se personnifiait la nature envahie par le froid et la stérilité de l'hiver. Dans la fête célébrée par Arsinoé, cette passion a complètement disparu; c'est un simple spectacle; c'est presque déjà un divertissement mythologique, comme ceux qu'on arrangera pour la cour de Louis XIV. On y trouve même le compliment à la famille royale. Si Arsinoé, dit la chanteuse, a paré si magnifiquement l'amant de Cypris, c'est par un sentiment de reconnaissance filiale; c'est pour remercier la déesse d'avoir versé l'ambroisie dans le sein de Bérénice et opéré son apothéose. Cette indifférence sur le fond, cet appareil extérieur, cette magnificence froide et chargée et cette élégance recherchée dans le détail, c'est l'alexandrinisme.

Ces conclusions ressortiraient peut-être avec plus d'évidence encore comme les conséquences naturelles de l'interminable description, qui se lit dans Athénée, des splendeurs mythologiques que Ptolémée Philadelphe avait déployées dans une procession dionysiaque. Qu'on se reporte par la pensée vers la vraie capitale de la Grèce, qu'Alexandrie venait supplanter, vers Athènes; qu'on se figure un instant la procession des Panathénées, où sont réunis tous les représentants de la cité, vieillards

et jeunes gens, magistrats et citoyens, qu'on la voie gravissant dans un ordre harmonieux la roche sainte, centre de la ville, autour duquel se sont groupés ses quartiers irréguliers, chacun avec son histoire et sa vie, et arrivant au Parthénon, noble sanctuaire de la déesse vierge et de l'art attique : aussitôt on sentira quelle distance sépare de la ville ancienne, toute pénétrée de la plus pure substance de l'hellénisme, cette ville improvisée, sans passé et sans foi, réunion artificielle d'éléments disparates, née d'une pensée politique et maintenue par la présence d'une dynastie étrangère au pays. On comprendra, en même temps, ce qui distingue le plus la littérature alexandrine de la littérature antérieure.

Parmi les créations des premiers Ptolémées, celle qui leur faisait le plus d'honneur, celui de leur luxe par lequel ils avaient voulu témoigner de l'élévation de leurs goûts, c'était le Musée. La *Volière des Muses*, comme l'appelait le satirique Timon, était un ensemble de magnifiques constructions qui avait quelque ressemblance avec notre Institut et nos grands établissements d'enseignement et d'études scientifiques. Au milieu de cours et de promenades plantées d'arbres s'élevait un édifice entouré de portiques et surmonté d'un dôme. Un *exèdre*, sorte de salle ouverte, très appropriée au climat de l'Égypte, était disposé pour

les réunions savantes. Dans les dépendances, il y avait la célèbre bibliothèque que les rois avaient réunie à grands frais, des lieux d'étude et d'enseignement où étaient admis même des enfants, des salles de dissection, des observatoires astronomiques installés sur les terrasses, des parcs peuplés d'animaux de toute espèce, des jardins d'acclimatation remplis de plantes rares. Une vaste salle à manger recevait les pensionnaires des Ptolémées, c'est-à-dire les savants, les érudits et les poètes que leur munificence attirait. Ils trouvaient ainsi, sous la présidence du grand-prêtre des Muses et la direction du bibliothécaire, reconnu en même temps comme chef du Musée, une somptueuse retraite, pourvue de toutes les ressources pour l'étude et pour le bien-être. Ils y vivaient, séparés de la foule, comme dans un des beaux monastères du moyen âge. Mais si leur monastère les protégeait contre le contact de la population mêlée d'Alexandrie, il était cependant singulièrement mondain et ouvert au siècle. Il les laissait, ou plutôt les mettait en communication constante avec le roi et avec la cour. Or, le roi, dans la dynastie des Ptolémées, est le plus souvent un mélange de volupté plus ou moins délicate et de cruauté. Il est curieux de voir comme certains unissent la férocité sanguinaire des Orientaux au goût de la grammaire et de la science. L'énorme Ptolémée

Évergète Physcon (*ventru*), surnommé aussi *le Philologue*, est la terreur d'Alexandrie; il tue son neveu dans les bras de sa sœur le jour où il épouse celle-ci, et il corrige le texte d'Homère. La cour, qui comprenait à peu près toute la société polie, était sous l'influence des femmes, des reines, des maîtresses royales, adonnées à de fastueux plaisirs et divinisées par l'adulation. De là un ton de galanterie particulier, dans des sortes de cours d'amour qui se formaient autour d'elles. On connaît, par la traduction de Catulle, la pièce de Callimaque sur la chevelure de Bérénice. Il est vrai qu'auparavant, Stratonice, femme de Séleucus, avait mis au concours l'éloge de ses cheveux, quoiqu'elle fût chauve, et cela prouve que les mœurs littéraires se ressemblaient alors dans les différentes cours. Mais celle d'Alexandrie, où se concentrait le mouvement des lettres, tenait de beaucoup le premier rang.

De cet ensemble de faits se tirent facilement les principaux caractères de la poésie alexandrine. Le poète n'est nullement national ni inspiré. Il ne chante pas pour une foule homogène, ni capable de lui communiquer la vie et l'inspiration. Qu'est-ce que la foule d'Alexandrie? Dans cette réunion d'Égyptiens, de Juifs et d'Orientaux, de Grecs venus pour chercher fortune, où est cette communauté de croyances, d'idées, de mœurs qui forme

un peuple? Où sont cette culture, ce goût naturel, ce sens supérieur de l'humanité, qui faisaient du dernier des auditeurs de Pindare ou de Sophocle un Hellène, c'est-à-dire un juge prêt à se passionner pour les beautés supérieures de l'art et pour les grands sentiments? Le poète vit d'une vie factice; il ne pénètre pas plus dans les réalités tragiques du palais qu'il ne se mêle à la foule; et il écrit pour un cercle. Ses auditeurs sont des lettrés et des délicats; il travaille dans une bibliothèque, et il a pour Muse l'érudition; ses conditions de succès sont, avec une certaine habileté technique et la science grammaticale, la grâce et l'esprit. Enfin si, dans ce monde artificiel où son existence est confinée, il rencontre la réalité, ce sont les mœurs galantes de la société qu'il voit, c'est l'amour, qui la lui fourniront.

M. Couat, l'auteur d'un travail considérable et approfondi sur la poésie alexandrine [1], a bien fait de commencer par un chapitre général où il parle d'Alexandrie et du Musée. C'était l'introduction la plus naturelle. Il s'est ainsi bien rendu compte de la nature et des conditions de l'alexandrinisme, et il a tiré de là des vues principales qui font la suite et l'unité de son livre. Peut-être y aurait-il lieu de

1. *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, par M. Auguste Couat, doyen de la Faculté des lettres de Bordeaux. Paris; Hachette, 1882.

lui reprocher un excès de logique qui le fait paraître exclusif. Sans doute parce que le génie alexandrin est antipathique au vrai drame, il ne dit rien du théâtre. On en est un peu surpris. Non seulement la *pléiade tragique* rentrait dans son sujet; mais il y avait aussi à s'occuper de la comédie, en particulier de ces dernières formes de la comédie dorienne, désignées par le nom général de *phlyacographie*, qui de Tarente et de Syracuse s'étaient répandues dans tout le reste de la Grèce. Dans ce genre, Alexandrie comptait parmi ses poètes Alexandre d'Etolie et ce Sotadès que Ptolémée Philadelphe fit noyer pour le punir d'un vers sur son mariage avec sa sœur Arsinoé. Dans la célèbre procession de Bacchus, dont le souvenir a déjà été rappelé, le poète Philiscus, un des sept de la pléiade tragique, s'avançait entouré des artistes dionysiaques. M. Couat nous doit un chapitre sur le théâtre alexandrin.

Ce qui explique cette omission, c'est qu'il trouvait plus à sa portée un homme qui lui paraît avec raison le type accompli de l'alexandrinisme, et qui, malgré des pertes considérables, nous a laissé de quoi l'apprécier, Callimaque. Il a fait de Callimaque le centre de son travail. Deux poètes de cette période ont été plus admirés de la postérité : Théocrite, de premier ordre dans son genre, et Apollonius de Rhodes. Mais Théocrite, bien que

touché par l'alexandrinisme, le domine par son originalité, et il appartient à la Sicile plus qu'à l'Égypte. Quant au second, s'il garde sa place dans le Musée, il en fut presque banni pendant longtemps et il prétendit en secouer le joug. M. Couat les relègue donc tous deux au second rang, bien qu'il écrive sur Théocrite de jolies pages, où il nous paraît seulement exagérer l'influence alexandrine aux dépens des côtés supérieurs de ce poète. C'est Callimaque qui est son homme ou plutôt l'homme de son livre. Ce n'est pas que d'ailleurs il ne nous donne d'intéressantes appréciations des élégiaques comme Philétas, des auteurs d'épigrammes comme Asclépiade, des épiques comme Rhianus, des poètes didactiques comme Aratus. Nous ne pouvons pas ici le suivre partout; nous nous bornerons à deux points qui tiennent au fond de son principal sujet : la querelle de Callimaque et d'Apollonius, et la peinture de l'amour dans le second de ces poètes.

I

LA QUERELLE DE CALLIMAQUE ET D'APOLLONIUS

M. Couat, que nous allons prendre ici pour guide principal, a étudié avec grand soin la querelle de Callimaque et d'Apollonius et il en a tiré une intéressante restitution des mœurs littéraires du temps. Au moment où elle commença, Callimaque approchait de la fin de sa longue carrière. Honoré et célèbre, bibliothécaire du Musée, il était considéré comme le chef de l'école alexandrine. Ses titres à cette haute situation étaient une érudition étendue et curieuse, l'élégance et l'esprit dans le maniement de la poésie. La liste de ses œuvres est fort considérable. Outre les *Tableaux*, vaste répertoire bibliographique — en 120 livres! — des auteurs qui se sont distingués dans tous les gen-

res, éloquence, poésie, histoire, gastronomie et le reste, elle comprend des mémoires historiques et géographiques, des recueils de merveilles et de curiosités naturelles dans tout le monde connu, des listes de noms de toute espèce : noms de mois chez les peuples divers, noms d'îles et de villes, noms d'oiseaux et de poissons. C'est la part de la prose; celle de la poésie s'en rapproche assez, car le principal ouvrage de Callimaque, celui qui a fait sa réputation d'élégiaque, est encore un gros recueil, intitulé *les Causes*, où sont réunis, en groupes méthodiques, des poèmes sur les jeux publics, sur les fondations de villes, sur les inventions célèbres, sur les sacrifices et les cérémonies religieuses. Il avait composé aussi d'autres pièces, des épigrammes, des hymnes écrits pour des fêtes. Nous possédons six de ces hymnes, qui nous font apprécier son industrie de mythologue et de courtisan et son élégante facilité à manier le mètre et la langue poétique, en dorien comme en ionien. Enfin son activité savante et littéraire s'exerçait encore par son enseignement, dont la matière était sans doute, avec les diverses branches de l'érudition, la grammaire et l'étude des textes.

On devine ce qu'un pareil poète pouvait penser de l'épopée, sujet qui donna naissance à la querelle en question. Son opinion, très nettement exprimée, était que cette ancienne forme, à laquelle

Homère avait attaché son nom, n'était plus possible. Et, en effet, nous venons de le dire, la grande épopée, comme en général la grande poésie, n'aurait su où prendre son inspiration. Dans la religion? Qui croyait alors aux mythes et aux légendes? Qui même pensait sérieusement aux dieux? La profonde piété de Pindare et d'Eschyle, comme la naïveté de la foi homérique, avait depuis longtemps disparu. La religion n'était plus qu'une matière littéraire ou un prétexte à spectacles. Dans le sentiment national? Malgré une certaine analogie d'état littéraire et religieux, Virgile, tout pénétré de l'idée romaine, montrera la puissance du patriotisme, mais, à la cour des Ptolémées, ce mot n'a aucun sens; assurément ce n'est pas là ce qui pouvait y ranimer la poésie épuisée. Les mœurs non plus ne se prêtent nullement à soutenir un effort poétique. Où sont ces conditions de simplicité, de grandeur morale, d'émotion facile et confiante qui doivent unir le poète et son public dans une communauté de sensibilité profonde? Le temps de l'épopée homérique est donc bien passé. Prétendre y revenir, ce serait commettre à la fois un anachronisme et une faute de goût.

Voilà quel était l'avis de Callimaque. On connaît ce mot de lui : « Un gros livre est un gros fléau. » Il érigeait en théorie ce qu'il avait fait lui-même. S'il ne voulait pas de grandes compositions origi-

nales, s'il n'admettait que de petits poèmes écrits à l'intention des lettrés, capables de fournir un aliment à leur curiosité ou de leur plaire par l'habileté de la facture et par des agréments extérieurs, c'est que tels étaient précisément les mérites de cette foule de récits et de légendes qui remplissaient le recueil des *Causes*. Ces légendes et ces récits, c'était l'antique matière de l'épopée traitée sous la seule forme qui désormais lui convînt. Ainsi pensait déjà Théocrite, dont on a souvent cité les vers contre ces émules impuissants, ces « coqs des Muses qui s'égosillent vainement en face du chantre de Chios. »

L'opinion de Callimaque était donc l'opinion dominante, et son autorité personnelle lui permettait de la considérer comme définitivement établie, quand éclata la contradiction la plus inattendue. Un de ses élèves, un jeune homme de dix-huit ans, qui pendant trois années avait suivi ses leçons, le renia ouvertement dans une circonstance solennelle et rompit avec les doctrines de l'école. Dans une lecture publique, peut-être à un de ces concours que Ptolémée Philadelphe avait institués en l'honneur d'Apollon et des Muses, Apollonius fit connaître des morceaux d'une composition de longue haleine, d'un poème épique à grandes ambitions, avec une action, des caractères, des passions, enfin qui prétendait, par certains côtés,

remonter jusqu'à la source homérique. Ce fut un grand scandale, et une pareille témérité reçut aussitôt sa punition. Un tel concert de critiques assaillit Apollonius, que le séjour de sa ville natale lui devint insupportable. Il prit le parti de se réfugier à Rhodes, qui fut pour lui une seconde patrie et le garda pendant presque toute sa carrière.

Un fait de cette nature nous prouve la violence des passions qui animaient ce monde factice des lettrés d'Alexandrie. L'activité y était immense, l'ardeur infinie, la vanité implacable : on sait que, dans les lettres et dans les arts, elle est souvent en raison inverse de l'originalité. La passion, qui ne se porte pas sur l'effort de la composition, qui ne se confond pas avec les œuvres et ne prend pas par là un caractère plus impersonnel et plus pur, s'attache d'autant plus aux prétentions de l'écrivain ou du critique. Doit-on se figurer la lecture d'Apollonius comme une scène tumultueuse? Ou bien, dans la dignité d'une fête royale ou d'une séance académique du Musée, le jeune poète fut-il accueilli par le silence improbateur de ses juges? Nous l'ignorons. Ce qui paraît certain, c'est que sa tentative fut le signal d'un redoublement de cabales et d'un déchaînement de haines, surtout entre lui et Callimaque, l'auteur principal de sa disgrâce. Et, malgré la distance qui séparait les deux adversaires, la guerre se continua long-

temps, au moins jusqu'à la mort de celui qui, après le premier combat, était resté maître du champ de bataille.

C'était entre eux un échange d'épigrammes âpres et insultantes. « Callimaque, une balayure, une vétille, un sec morceau de bois, la *cause* de ce jugement, c'est Callimaque, l'auteur des *Causes*. » A ces injures d'Apollonius, son ancien maître répondait sans doute sur le même ton [1]. Il alla jusqu'à composer, non pas seulement de courtes épigrammes, mais tout un poème satirique, qu'il appela *Ibis*, et qui ne nous est pas parvenu. On sait que ce nom a été emprunté par Ovide et appliqué à une longue invective en vers élégiaques contre un ami perfide. Il dit lui-même qu'il imite Callimaque; on pouvait donc espérer que l'ouvrage latin nous apprendrait ce qu'avait été l'ouvrage grec. Il n'en a rien été, et les efforts multipliés des interprètes modernes n'ont guère abouti qu'à montrer à quelles bizarreries la critique peut se laisser entraîner sur un sujet alexandrin. Son excuse, c'est que, d'après les témoignages de Suidas et d'Ovide, Callimaque s'était enveloppé d'une obscurité volontaire et avait déguisé sa pensée sous des formes cherchées.

1. M. Couat voudrait voir une de ces réponses dans une épigramme qu'il interprète ingénieusement. Nous croyons que, pour les derniers vers, il fait violence au texte et détourne dans un sens littéraire une pièce qui est simplement érotique comme ses voisines dans le recueil.

Le premier de ces déguisements est le titre même du poème, *Ibis*. Il est certain que ce pseudonyme désigne Apollonius; mais pourquoi? et quelle est l'intention satirique qui l'a fait choisir? Pour que le trait portât, il fallait que le nom éveillât une idée nette, en rapport connu avec quelque particularité de celui auquel il était attribué. Or qu'y avait-il de caractéristique chez l'oiseau égyptien, suivant la croyance de l'antiquité? Surtout un détail de mœurs fort extraordinaire, que Cicéron se charge de nous apprendre. Il nous dit que les ibis d'Egypte se soignent par des purgations : *purgatione alvos curant*. Et précisément ce détail est consigné dans un vers d'Ovide, qui ajoute même l'indication du moyen employé, de l'eau lancée avec le bec : *corpora projecta quæ sua purgat aqua*. Le commentateur ancien d'Ovide prend soin d'expliquer qu'il y a là une allusion à je ne sais quelles habitudes immondes de l'ennemi de Callimaque. Laissons-lui son explication, bien qu'elle ait trouvé des approbateurs; il suffirait de conclure que, si le vers du poète latin contient vraiment la clé de la difficulté, Apollonius faisait sans doute un fréquent usage du procédé curatif dont Molière aimait à s'égayer. Mais on a proposé des interprétations d'une nature plus relevée. Ainsi, pour M. O. Schneider, l'éditeur apprécié de Callimaque, le vers d'Ovide renferme une allusion d'un tout autre

genre. La purgation de l'ibis, transportée chez Apollonius, perd son caractère physique et n'est plus qu'une ingénieuse image : si le poète est malade, c'est de l'indigestion que lui causent toutes les expressions, tous les vers, tous les morceaux qu'il a pris aux autres; il est gorgé de plagiats, et il se soulage en les rejetant dans son poème. On n'accusera pas M. Schneider de faire tort aux alexandrins en leur prêtant trop de simplicité.

En réalité, la seconde explication ne vaut pas mieux que la première. Elles pèchent toutes deux par la base, car le vers d'Ovide est tout simplement une périphrase qui tient lieu du mot *ibis*. C'est ce que M. Couat a remarqué avec beaucoup de sens. Ce n'était peut-être pas une raison pour qu'il se laissât lui-même séduire par une idée qui le dispute presque en subtilité à celle de M. Schneider. Les interprètes vers lesquels il incline se souviennent que l'ibis était consacré à Mercure, le dieu des voleurs, et ils supposent que l'oiseau, participant du caractère de son patron, prête ici son nom pour servir d'emblème aux larcins poétiques d'Apollonius. Il se peut, en effet, que, dans les nombreuses critiques qui furent dirigées contre lui, ait figuré celle de plagiat, et que Callimaque se soit cru particulièrement fondé à réclamer, soit parce que le second livre des *Causes* avait servi à

la composition du quatrième des *Argonautiques*, soit à cause d'expressions empruntées.

Ces exemples suffisent. Disons seulement que la plus vraisemblable parmi toutes ces interprétations est encore celle qu'a donnée autrefois Weichert dans son livre sur Apollonius. Il pense qu'on trouvait au poète une certaine ressemblance physique avec l'oiseau dont on lui appliqua le nom. Les habitudes du langage familier ont toujours admis partout ce genre de sobriquets, et la comédie grecque en avait consacré l'usage. C'est ainsi que *les Oiseaux* d'Aristophane en contiennent une longue liste, où Philoclès, le poète tragique, est appelé *Alouette huppée;* Chéréphon, le disciple de Socrate, est surnommé *la Chouette*. Callimaque lui-même, — et c'est là une assez forte présomption, — dans le prologue de son poème d'*Hécalé*, qui se rattache à sa querelle, désignait deux de ses ennemis par des surnoms tirés des particularités de leur extérieur. Il appelait l'un *Cométès*, à cause de sa chevelure, et l'autre *Chellon*, du nom d'un poisson remarquable par la longueur de ses lèvres.

Quant au poème lui-même, l'imitation d'Ovide ne nous donne aucune lumière. Son *Ibis* est, en somme, une œuvre assez puérile. Il annonce qu'il va s'envelopper de voiles et de ténèbres : qu'y a-t-il de mystérieux dans cette interminable suite de fables mythologiques, où il énumère tous les genres

de mort qu'il souhaite à l'objet de ses malédictions? A coup sûr, s'il a pris quelques traits à l'original grec, ils y sont noyés. L'élégie satirique de Callimaque devait être plus courte et plus nerveuse. Du reste, le plus important n'est pas d'en rétablir par hypothèse la nature et le contenu, mais de bien distinguer les causes qui lui inspiraient ce morceau de polémique haineuse.

S'il poursuivait son adversaire avec tant d'animosité, c'est que lui-même, malgré sa victoire, il se sentait profondément atteint. Chez Apollonius il pouvait blâmer la banalité, — et c'est ce qu'il paraît lui avoir reproché bien plutôt que des plagiats; — il pouvait critiquer une abondance peu soucieuse d'élégance et de distinction : « Le cours du fleuve d'Assyrie est large, disait-il, mais il entraîne dans ses eaux beaucoup de boue et de débris. » Et il ajoutait à sa propre louange : « Les prêtresses n'apportent point à Cérès une onde puisée indifféremment partout, mais celle qui, pure et sans mélange, découle goutte à goutte d'une source sacrée et qui en est comme la fleur la plus exquise. » Cependant cette fleur si exquise n'était que celle d'une grâce tout extérieure, et ce filet d'eau, quelque pur qu'il fût, paraissait parfois bien mince. Les côtés faibles d'une poésie qui, de parti pris, renonce à la grandeur, qui ne pénètre pas dans l'homme et s'arrête à la surface, n'ont pas échappé aux juges

de l'antiquité. « Si tu ne veux pas te connaître, lis *les Causes* de Callimaque, » dit Martial en recommandant, au contraire, ses propres poèmes comme imprégnés de vérité humaine : *hominem pagina nostra sapit.* Eux-mêmes, les admirateurs et imitateurs latins du poète grec, Ovide et Properce, ne se faisaient pas illusion sur la valeur d'un génie auquel étaient interdits les grands sujets ; et chez les Grecs aussi, comme en témoignent des épigrammes, il s'élevait de vives réclamations contre ses prétentions et ses principes. « J'ai mes pièces à l'appui pour chaque mot de mes chants, » disait-il avec satisfaction. Mais était-ce encore chanter? Et les savants ne pâlissaient-ils sur le texte d'Homère, que pour se soustraire à sa grande influence et se proposer comme idéal en poésie l'exactitude de l'érudition ?

C'est ce qu'exprimaient sous une forme moins modérée les apostrophes que nous lisons dans l'*Anthologie :* « Allez à la male heure, engeance minutieuse des grammairiens, enfouie dans les recoins de la Muse d'autrui, misérables teignes attachées à des vétilles,.. meute maigre et hargneuse de Callimaque,.. punaises qui dévorez dans l'ombre les poésies harmonieuses. » Parmi ces imprécations, la moins violente et la plus expressive d'idée et de mouvement est une épigramme par laquelle Antipater de Thessalonique répond aux vers de Calli-

maque sur ces gouttes d'une onde pure et sainte qu'il se vantait d'apporter au sanctuaire : « Loin d'ici, vous tous,... gracieux artisans d'une poésie énervée, qui buvez un filet d'eau à la source sacrée ! Aujourd'hui, c'est la fête d'Archiloque et du mâle Homère; notre cratère n'admet pas les buveurs d'eau. »

Ces épigrammes sont du Ier siècle après Jésus-Christ. Elles prouvent que, trois cents ans après la mort de Callimaque, l'ardeur de la querelle n'était pas éteinte. Peut-être même l'âpreté des invectives s'était-elle accrue; mais, de son vivant et dès le début, le mouvement de réaction contre ses doctrines eut une grande force, et son autorité fut impuissante à l'arrêter. Parmi ses jeunes contemporains, Euphorion, il est vrai, disait, à son exemple, l'*inaccessible*, c'est-à-dire l'inimitable Homère, et il écrivait les *Chiliades*, recueil de poèmes mythologiques analogue aux *Causes;* mais Rhianus osait s'inspirer d'Homère, profondément étudié, et composait sur la seconde guerre de Messénie une épopée considérable, à la fois historique et merveilleuse. Il est curieux de voir ainsi reparaître cette grande question de l'épopée au moment où on la croit tranchée par les mœurs et par le temps. L'épopée ne peut se résoudre à périr, ou plutôt l'esprit humain ne se résigne pas à s'avouer sa déchéance, ni à croire que ces belles formes créées par le vigoureux élan de sa

jeunesse aient définitivement disparu. Telle était la vitalité que lui avait communiquée à sa naissance le souffle d'Homère, qu'elle se trouvait encore plus forte que Callimaque et tous les gens d'esprit de son école.

Ce qui le montre bien, c'est que Callimaque lui-même sentit le besoin de composer avec ses adversaires, ou du moins de faire un effort d'un genre nouveau pour les réduire au silence. Ils lui reprochaient sa faiblesse d'invention et son incapacité de faire un poème de longue haleine : il voulut leur prouver qu'ils se trompaient et il écrivit aussi une épopée. C'est ce poème d'*Hécalé*, dont il a été question. Le sujet se rapporte à un exploit de Thésée ; mais il ne semble pas que le côté héroïque y ait été le côté dominant, et, en somme, malgré cette prétention nouvelle, le poète restait fidèle à ses habitudes. Au lieu d'entrer dans la grande tradition des légendes épiques, il prenait un mythe peu connu, presque une anecdote locale. Hécalé était une vieille femme des environs de Marathon qui avait reçu Thésée sous son humble toit le soir qui précéda le combat contre le taureau, était morte avant le retour du héros vainqueur, et avait été honorée d'un culte en souvenir de sa pieuse hospitalité. On voit tout de suite quels effets particuliers, quelles descriptions, quels contrastes, quels tableaux de genre trouvaient place dans le développement de ce thème. Le poète

s'était inspiré du récit de l'hospitalité d'Eumée dans l'*Odyssée* et plus encore de l'idylle épique où Théocrite encadre et dépeint la lutte d'Hercule contre le lion de Némée. Pour faire saisir quel était le ton qui régnait dans la plus grande partie, il suffira de rappeler que la fable de Philémon et Baucis dans Ovide est une imitation de l'*Hécalé*. Le succès de Callimaque fut très grand, et, en lisant dans M. Couat une restitution très ingénieuse et très sensée, on est porté à croire que cette œuvre de sa vieillesse fut sa meilleure. Elle ne le classa point parmi les grands épiques, ce qui n'était peut-être pas son ambition; mais elle mit définitivement au-dessus de toute contestation un talent si fin et si achevé. Désormais il put se flatter d'avoir enfin triomphé de l'envie, et il n'hésita pas à l'affirmer dans l'épitaphe qu'il prit soin de composer pour lui-même.

Apollonius, de son côté, obtint de grandes compensations au mécompte qu'il avait éprouvé dans sa première jeunesse. D'abord, à Rhodes son exil volontaire n'eut rien de pénible. Adopté, inscrit au nombre des citoyens, traité avec honneur, il y vit si bien grandir sa réputation, que, lorsqu'en 194 la mort d'Ératosthène laissa vacante la direction du Musée d'Alexandrie, ce fut lui qui fut appelé à cette succession. Il rentra donc en triomphe dans cette patrie qui autrefois l'avait presque chassé; il y ren-

tra comme chef du cénacle qui avait prononcé la sentence. Quel était le sens de cette éclatante réparation? Sans nul doute, on rendait hommage à son mérite; mais ce maître qui pénétrait enfin dans le sanctuaire, y venait-il pour le transformer? Apportait-il une révolution? Nullement; il se retrouvait tout simplement chez lui : alexandrin il était parti, alexandrin il était au retour. Pendant les quarante ans et plus qu'il avait passés à Rhodes, les *Argonautiques* n'avaient pas occupé tout son temps; il avait fait aussi une série de poèmes archéologiques sur des fondations de villes rhodiennes et égyptiennes, dans le genre de ceux de Callimaque; il avait étudié les textes anciens, enseigné la rhétorique et la grammaire. De là aussi son succès et sa célébrité. Enfin sa grande épopée elle-même, son œuvre de prédilection, par la science et l'exactitude, par la recherche et l'élégance, par beaucoup de mérites et de défauts, elle est tout à fait dans le goût d'Alexandrie. Il l'y rapportait patiemment retravaillée selon les règles de l'école. En franchissant le seuil du Musée, il ne faisait donc violence ni à personne ni à lui-même.

M. Couat relève chez le biographe inconnu d'Apollonius une assertion d'après laquelle celui-ci aurait été enseveli dans le même tombeau que Callimaque. Il fait remarquer que probablement ils furent, non pas placés dans le même monu-

ment, mais admis tous deux, en qualité de bibliothécaires, dans une place réservée au milieu des constructions royales, et il pense qu'on se plut, par un sentiment moral et religieux, à rapprocher encore davantage les deux ennemis, en se les figurant réunis dans la paisible fraternité de la mort. Quelle que soit l'origine de cette tradition sur leur commune sépulture, j'y verrais volontiers comme un symbole de leur ressemblance littéraire : ce sont deux poètes de la même famille. Ainsi l'a jugé la postérité. Les luttes d'école disparaissent à distance, les différences s'atténuent, on ne comprend plus bien les causes qui ont suscité ces terribles colères, et ce qui ressort le plus, ce sont les caractères communs qui marquent d'un même cachet les ouvrages du maître et ceux du disciple.

II

LA MÉDÉE D'APOLLONIUS

I

La ressemblance d'Apollonius avec Callimaque est la meilleure preuve que dans leur querelle c'est le dernier qui avait raison. Et cependant, en dépit de la logique, il est heureux qu'Apollonius n'ait pas écouté Callimaque. L'esprit souffle où il veut et comme il veut. L'épopée des *Argonautiques* est en général faible et froide; ni la conception, ni le plan, ni l'action, ni les caractères, ni le style n'ont assez de force et de grandeur; elle manque de simplicité, d'abandon, de pathétique; enfin cette tentative pour accorder Homère avec le génie alexandrin a eu le sort auquel elle était condamnée d'avance : elle a échoué. Il n'en est pas moins vrai que, grâce à une partie considé-

rable de son poème, celle où est peint l'amour de Médée, le poète a laissé une trace profonde et durable. Il a eu la gloire d'inspirer Virgile dans le quatrième livre de l'*Énéide :* quel titre aux hommages de la postérité! et comme les autres épiques alexandrins, Euphorion, Rhianus, et Callimaque lui-même avec son *Hécalé*, restent loin derrière lui! Une chose bien remarquable, c'est que le poète qui, au début, avait été proscrit par le Musée, s'est trouvé en définitive élever le monument de l'alexandrinisme. Les *Argonautiques* en sont l'œuvre la plus forte, et c'est, de plus, celle qui a survécu.

Ce fait aujourd'hui est le plus intéressant pour la critique. Il restait à l'étudier, même après l'analyse du caractère de Médée qui a été faite, il y aura bientôt quarante ans, par Sainte-Beuve [1]. Dans le premier zèle de cette demi-révélation qui rappelait au public l'existence d'un poète de grand talent, Sainte-Beuve n'est pas toujours assez éloigné de combler l'immense intervalle qui sépare Apollonius de Virgile. Pour lui, Apollonius est un ancien, et ce terme général, sous lequel pendant si longtemps on a confondu dans la critique d'art les diverses périodes de la sculpture grecque et même la sculpture grecque et la sculpture romaine, lui

1. *La Médée d'Apollonius* (*Revue des Deux-Mondes*, 1845, t. III, p. 809 et suiv.).

sert à noter certaines beautés d'un caractère très alexandrin. Aujourd'hui, à défaut d'autre avantage, nous avons gagné la bonne habitude d'y regarder de plus près et de distinguer les dates. C'est ce qu'il y avait à faire pour la Médée des *Argonautiques*, et ce n'était pas manquer de respect à la mémoire de l'éminent critique que de reprendre à la lumière de l'histoire, et dans un esprit plus exact, un travail où d'ailleurs il avait fait goûter à tous une fois de plus la vivacité de sa sensibilité littéraire. Un excès de scrupule a empêché M. Couat de remplir complètement une tâche à laquelle l'ensemble de ses travaux le préparait mieux que personne. En restreignant trop son appréciation d'Apollonius, il a fait un sacrifice qui atteint son sujet dans le vif. Quel intérêt n'y avait-il pas pour lui à marquer nettement, dans l'œuvre capitale des alexandrins, tout entière conservée à notre étude, la nature et le degré de puissance de l'alexandrinisme!

La première chose à remarquer dans la peinture de l'amour de Médée, c'est son étendue; elle remplit le quart du poème : presque tout le troisième livre, qui est placé sous l'invocation d'Erato, la Muse de la poésie amoureuse, et une partie du quatrième. N'y a-t-il pas là une disproportion? M. Couat montre pour quelles raisons cette disproportion était inévitable. La légende des Argo-

nautes, quels qu'en eussent été les caractères primitifs, et quand même les grandes idées épiques, comme l'idée religieuse d'expiation, y auraient tenu dans l'origine une place importante, était devenue de bonne heure, par un mouvement naturel, presque exclusivement une légende d'aventures; et parmi ces aventures la plus intéressante, l'aventure décisive, puisque d'elle avait dépendu le succès de l'entreprise, était l'enlèvement de Médée avec ses causes et ses conséquences, la violente passion de l'héroïne, ses enchantements, ses fureurs de jalousie et de vengeance. Il y avait là une riche matière, sur laquelle s'exercèrent de préférence les poètes, surtout les tragiques et les élégiaques, et où, depuis Euripide, la peinture de l'amour prit une importance croissante. Les élégies d'Antimaque, puis celles de Callimaque, apportèrent à Apollonius une tradition poétique si bien établie, qu'il ne pouvait guère se dispenser de la suivre.

Voilà une première raison qui explique l'étendue des développements sur Médée dans le poème des *Argonautiques*. En voici une seconde : c'est que l'amour figurait au premier rang dans les goûts littéraires des alexandrins comme dans les mœurs de leur société. Il était la principale inspiration de ces recueils célèbres d'élégies de Philétas, d'Hermésianax, de Phanoclès, d'Alexandre d'Étolie, qu'avait suscités l'imitation de la *Lydé* d'Antimaque. L'ima-

gination se plaisait aux récits d'amours extraordinaires, que recueillait la curiosité de l'érudition mythologique. On s'intéressait aux peintures de la passion; on en aimait surtout les raffinements et les mignardises. M. Couat remarque spirituellement qu'il y a en chacun de nous un secret penchant pour les sentiments faux. Chez les alexandrins, ce penchant se montra fort à découvert. Leur galanterie fit fleurir la poésie anacréontique avec ses finesses et ses grâces précieuses. C'est chez eux que s'est formée cette langue que le roman sentimental et même la haute poésie devaient parler si longtemps jusque chez les modernes. La troupe des petits Amours avec leurs flèches, les blessures qu'ils font, les feux qu'ils allument; les roses et les astres sur les joues et dans les yeux des femmes aimées; les serments, les confidences et les apostrophes à la nature sauvage : tout ce répertoire d'expressions, d'images et de lieux communs est un legs d'Alexandrie. C'est ce que fait bien voir un des chapitres les plus intéressants de M. Couat, que remplit la restitution d'une élégie de Callimaque sur les amours de Cydippe et d'Acontius.

Ces influences ont agi sur Apollonius, et peut-être, malgré lui, ont-elles été prédominantes, puisque cette grande épopée héroïque qu'il avait osé entreprendre, fut pour une bonne part une épopée

amoureuse. Il s'exagéra donc avec ses contemporains son indépendance. On peut même dire que c'est dans ce qu'il fit de meilleur et de plus nouveau qu'il fut le plus dépendant des traditions établies et des goûts du jour : exemple frappant de ces tyrannies intellectuelles que subissent à chaque siècle ceux qui prétendent le plus à l'originalité. Sans vouloir refaire le travail de Sainte-Beuve ni compléter entièrement celui de M. Couat, indiquons les principaux de ces caractères alexandrins qui nous paraissent si fortement imprimés dans la *Médée* d'Apollonius.

Le premier de tous apparaît dans la conception générale. Pour tout dire en un mot, Médée est l'héroïne d'une idylle romanesque. Le poète nous met sous les yeux une jeune fille timide et gracieuse aux prises avec la passion. C'était une grande nouveauté. Parmi les légendes mythologiques il n'y en avait guère de plus terrible que celle de Médée. Magicienne, meurtrière de son frère, elle apporte en Grèce les cruelles perfidies, les fureurs, les atrocités de passions barbares au sens grec, et monstrueuses. La mort affreuse de Pélias, victime de la crédulité de ses filles, celles de Glaucé et de Créon, enfin le meurtre de ses propres enfants qu'elle immole elle-même à sa jalousie : toutes ces horreurs, consacrées par des chefs-d'œuvre poétiques, étaient inséparables de

son nom. Aussi, quelque piquant que soit le tableau de la grâce candide dont il pare la jeune amante de Jason avant les crimes auxquels elle est destinée, Apollonius n'a ni pu ni voulu se dégager complètement de ces sombres traditions. Il a rejeté dans l'ombre, indiqué par de courtes ou vagues allusions ce terrible avenir qui lui est réservé; mais il a dû conserver certains traits dont l'absence l'eût absolument défigurée, et il a même raconté le meurtre d'Apsyrte, qui faisait partie de son sujet. Cette double nécessité le condamnait à des disparates que son goût n'a pas su toujours atténuer.

Ainsi un caractère essentiel de Médée, c'est sa qualité de magicienne. Il n'est pas possible de l'en dépouiller; autrement la conquête de la toison d'or ne se ferait pas et il n'y aurait pas de poème. Mais on ne peut se dissimuler que ce caractère se concilie médiocrement avec la naïve timidité d'une jeune fille. Le seul moyen de sauver cette inévitable contradiction, c'était sans doute de ne pas insister sur cette qualité de magicienne, de la considérer comme un attribut, presque comme un costume connu et accepté d'avance, qui s'indique, mais ne se décrit pas. Apollonius s'en était bien gardé : comment aurait-il sacrifié la partie la plus merveilleuse de son sujet et renoncé à la meilleure occasion de montrer son talent descriptif? Non seulement donc, au milieu des progrès de la pas-

sion naissante de Médée, nous apprenons qu'elle tient d'Hécate une science redoutable, qu'elle connaît les propriétés merveilleuses de toutes les plantes, qu'elle peut empêcher le feu de brûler, arrêter les fleuves et enchaîner les astres; non seulement elle donne à Jason les moyens de sortir vainqueur des épreuves imposées par Eétès, et ses incantations endorment le dragon qui garde la toison d'or; mais, quand elle se décide à prendre dans sa cassette, sorte de pharmacie magique, l'onguent qui rendra Jason invulnérable, il faut que le poète nous la montre cueillant la plante qui a servi à faire cet onguent; et avec quel appareil de circonstances frappantes et de prodiges! C'est dans les gorges sauvages du Caucase, au milieu de la nuit; elle est vêtue de noir; sept fois elle s'est plongée dans une eau courante et sept fois elle a invoqué Brimo (un nom d'Hécate), « Brimo qui erre dans les ténèbres, la déesse infernale qui règne sur les morts; » et, au moment où, dans le creux d'une coquille de la mer Caspienne, elle recueille le suc précieux, la terre tressaille et mugit, et Prométhée lui-même, étreint par une douleur furieuse, gémit sur son rocher. C'est que cette plante prodigieuse, dont la fleur d'un jaune de safran est supportée par une double tige et dont la racine a l'apparence de la chair fraîchement coupée, c'est le sang même du Titan, tombé du bec de l'aigle qui dévore ses

entrailles. Assurément, si cette fantasmagorie produit quelque effet, ce n'est pas au profit des qualités douces et ingénues de Médée. Mais que dire du trait qui termine le récit de sa fuite de la maison paternelle? Les portes, par la vertu de ses enchantements, se sont ouvertes d'elles-mêmes et, malgré la nuit, elle se dirige sûrement dans les chemins « qu'elle connaît bien pour les avoir souvent parcourus en errant parmi les cadavres à la recherche des racines, comme font les magiciennes. » La lune la voit, et dans le plus étrange discours, elle se réjouit de cette compensation aux humiliations qu'elle a subies elle-même : Médée aime comme elle; celle dont les enchantements l'ont souvent contrainte à quitter le ciel pour lui procurer les ténèbres nécessaires à ses pratiques (il est vrai qu'elle en profitait pour visiter Endymion dans la caverne de Latmos), la voici réduite à son tour à se rendre pendant la nuit auprès de l'objet de sa passion! Il faut reconnaître que ces discordances sont soigneusement exclues des jolis passages où est peint l'amour de Médée; mais il était difficile de revenir plus malheureusement aux données de la légende.

Quant au meurtre d'Apsyrte, c'est un odieux guet-apens où la perfidie ne se relève même pas par le courage. La responsabilité en est, il est vrai, partagée par Jason, le triste héros du poème; mais

s'il a la première idée du piège, c'est Médée qui en combine l'artifice avec sa science du mensonge et qui se charge d'y attirer la victime. Elle est là, quand son frère est surpris et frappé ; elle détourne la tête et se cache les yeux, mais le sang du meurtre rejaillit sur son voile blanc : c'est le symbole de la souillure morale dont elle est atteinte. On peut dire qu'à ce moment le poète veut rentrer dans la tradition et rendre Médée à son caractère consacré. Il n'en est pas moins fâcheux que les traits charmants qu'il s'était plu à dessiner soient condamnés à s'effacer sous nos yeux, et que cette douce figure ne nous ait apparu que pour s'évanouir bientôt.

Le défaut originel de cette conception d'une Médée aimable et touchante ne se montre pas moins dans le cadre où elle est inévitablement placée. Apollonius, entraîné par l'imitation d'Homère, — un de ses perpétuels soucis, dont M. Couat n'a pas assez parlé, — refait les charmantes scènes du voyage de Nausicaa à l'embouchure du fleuve et de ses jeux au milieu de cette nature à la fois sauvage et gracieuse. Médée monte de même sur un char attelé de mulets, avec son cortège de jeunes vierges ; de même, elle est comparée à Diane entourée de ses nymphes ; elle cueille en chantant des fleurs avec ses compagnes. Mais ces peintures et ces images, si naturelles chez Homère et si bien fondues dans une impression dominante, ne vont

pas ici tout simplement. Nous ne nous abandonnons pas au plaisir qu'elles nous causent sans quelque trouble et sans quelque inquiétude. Cette prairie émaillée de fleurs où s'ébattent les jeunes filles est tout près du temple d'Hécate, la terrible déesse; non loin de là est la plaine de Mars avec ses taureaux qui vomissent la flamme, ainsi que le bois où veille le monstrueux dragon, et nous voyons à l'horizon les sommets affreux du Caucase que le poète vient précisément de nous rappeler.

Virgile, lui aussi, subira le charme d'Homère et comparera sa Didon à Diane, accompagnée de ses nymphes; mais comme cette comparaison et toutes les impressions de la nature environnante s'accorderont avec le drame de l'amour et se mêleront heureusement à son mouvement et à ses émotions! C'est au milieu des forêts et au bord de la mer que la ville naissante élève ses magnificences. Sur la mer, Didon voit du haut de son palais fuir le vaisseau d'Énée, et bientôt la clarté de son bûcher ira l'y poursuivre; dans les forêts se répandent les chasses des deux amants. Par instants, le drame semble tout pénétré de ces impressions de la nature voisine. De là le pathétique particulier de la plainte de Didon, enviant la facile et paisible innocence de la bête sauvage :

> Non licuit thalami expertem sine crimine vitam
> Degere more feræ!..

Ce cri de l'âme humaine rejetant sous la fatale étreinte du mal le triste privilège de la passion, de la souffrance morale et du crime, dépasse la portée d'Apollonius, de même qu'en général il n'atteint pas à cet art supérieur de composition qui réunit dans un ensemble harmonieux ce que le poète imite et ce qu'il invente.

II

La peinture elle-même de l'amour de Médée est d'une incontestable beauté ; mais si l'on y recherche les signes de l'alexandrinisme, qui se compose surtout de faiblesses, il faut bien avoir le courage d'y introduire la critique. Je ne voudrais pas abuser de la comparaison avec Virgile, qui s'est proposé un autre objet : il a voulu faire une tragédie et nous a donné, en effet, la plus touchante de l'antiquité. Mais comment ne pas remarquer combien Apollonius, qui, sans viser aux grands effets pathétiques, prétendait assurément être un peintre dramatique de la passion, paraît moins vivant? Ce n'est pas que la jeune fille n'agisse sous nos yeux, qu'il ne nous la fasse entendre, et qu'il ne nous charme par beaucoup de traits naturels. Mais dans ses longs développements tout est successif; il ne connaît pas cette puissante concentration de la vie

qui ne se révèle qu'aux grands artistes; il a peu de ces expressions concises qui abondent chez Virgile, de ces mots qui font pénétrer au fond de l'âme et ouvrent d'un seul coup à l'imagination la vue de toute une scène. Ce n'est pas non plus qu'il ne nous montre les gestes et les attitudes de ses personnages. Il y a, au contraire, chez lui, une plastique très étudiée. Voici Médée après ces effusions où sa passion s'est livrée tout entière à l'étranger dont elle s'est faite la complice contre son père. Elle est revenue chez elle sans avoir conscience de ses mouvements, sans voir ses compagnes qui l'entourent, sans entendre sa sœur qui lui parle. Rentrée dans sa chambre, « *elle s'assit sur un siège bas au-dessous de son lit, penchée de côté et la joue appuyée sur la main gauche;* les yeux humides de larmes, elle pensait à quelle action coupable elle avait associé son dessein. » On ne peut nier que cette gracieuse recherche du détail pittoresque, tout à fait dans le goût d'Euripide, ne soit expressive; mais le grand art antique, sans s'occuper en détail de l'expression, sans même tracer le contour des figures, en imprimait plus profondément l'image dans l'esprit : tant le dessin général des scènes était net et fortement conçu! Virgile trouvera moyen de rentrer dans cette grande tradition.

Avec cette grâce minutieuse d'imagination descriptive vont bien certaines délicatesses qui rédui-

sent ingénieusement les traits de la légende de Médée aux proportions de l'élégie amoureuse; par exemple, cette expression de la jalousie naissante : « Souviens-toi de moi, quand tu seras retourné dans ta patrie, dit-elle à Jason comme à Ulysse Nausicaa... (Si tu m'oubliais) puisse me venir de loin quelque bruit, *ou quelque oiseau porteur de cette nouvelle*, ou puissé-je moi-même, enlevée par les vents rapides au-dessus de la mer jusqu'à Iolcos, te porter mes reproches et te rappeler en face que je t'ai sauvé! Puissé-je apparaître tout à coup à ton foyer dans ta maison! » Un oiseau messager, des rêves, de gracieux fantômes que se forge une imagination de jeune fille : est-ce bien de Médée qu'il s'agit et de cette formidable passion qui inventera les plus monstrueuses vengeances? S'il y a là quelque atteinte de l'afféterie alexandrine, du moins le poète est-il dans le caractère de son sujet, tel qu'il la conçu; mais cette conception lui imposait-elle une analyse physiologique de la douleur particulière que produisent les tourments de l'amour par leur continuité? Il paraît que, d'après les observations des alexandrins, le point sensible est dans les muscles de la nuque. Cette recherche curieuse du détail réel s'alliant à la rêverie romanesque est une marque du temps que ne relèveront pas sans intérêt ceux qui seraient tentés d'établir quelque comparaison entre les alexandrins et nous-mêmes.

Quand les poètes sont si habiles à décrire, en général, ils s'entendent moins à combiner une action. Les combinaisons dramatiques sont faibles chez Apollonius. Il n'enchaîne pas, ne fait marcher l'action que péniblement et n'arrive aux scènes intéressantes que par des préparations laborieuses. Rien de plus gauche, malgré des détails spirituels, que la manière dont il ménage le tête-à-tête de Jason et de Médée, cette scène qui est le triomphe de son art. Jason, qui nécessairement doit arriver seul au rendez-vous, part avec deux compagnons, Argus et Mopsus. On comprend, à la rigueur, qu'Argus le conduise; neveu de Médée, il a servi d'intermédiaire et, menacé par la colère de son aïeul Éétès, il est directement intéressé au succès de cette délicate négociation. Mais à quoi bon la présence de Mopsus? On découvrira tout à l'heure qu'il est le plus nécessaire des deux, car, en sa qualité de devin, il comprend le langage des oiseaux, et il va se rendre fort utile en faisant usage de cette faculté. En effet, le hasard voudra qu'il rencontre en route une corneille qui, du haut d'un peuplier, le saluera de cette apostrophe satirique : « Le fameux devin qui n'est pas capable de trouver ce que savent même les petits enfants, qu'une jeune fille ne dira pas un mot de douceur ni d'amour à un jeune garçon, s'il vient accompagné!.. » Mopsus sourit et reste à l'écart avec Argus. Voilà donc la présence de Mop-

sus expliquée : il est là pour comprendre l'avis de la corneille et pour retenir Argus. On trouvera sans doute qu'il eût été plus simple de se passer à la fois de la corneille, de Mopsus et même d'Argus, qui, en réalité, ne sert à rien. Cette suppression n'aurait nullement nui à l'effet de la belle scène qui vient après.

Médée, de son côté, a dû aussi échapper à la présence gênante de ses compagnes. Le moyen imaginé par Apollonius, pour être moins cherché, n'en vaut peut-être pas mieux. Médée a recours au mensonge, et de telle sorte qu'elle se donne une apparence de cupidité et de perfidie. Est-ce une manière de laisser apercevoir le naturel pervers de cette barbare que son amour pour un Grec va transfigurer pendant quelques instants? Rien n'est moins certain, et, en tout cas, ce jour odieux, jeté à ce moment sur son caractère, nous gâterait d'avance l'impression de ces naïves et tendres émotions par lesquelles le poète veut nous charmer. Cela prouve une fois de plus qu'il ne faut pas demander à un alexandrin la simplicité ni la franchise des effets. Nous touchons ici à un défaut plus grave que ne l'était l'introduction inutile d'un merveilleux d'apologue dans une épopée. C'est que, dans toute cette partie du poème où Apollonius s'est proposé de rendre son héroïne touchante, l'intérêt qu'elle inspire s'affaiblit par instants ou

n'est pas assez profond. Cela vient surtout de ce que, dans cette lutte impuissante qu'elle soutient contre la passion, il n'y a guère chez elle d'autre élément moral que le sentiment de la pudeur. Ce sont les révoltes instinctives de la pudeur qui produisent ses hésitations répétées, qui inspirent ses monologues et déterminent ses pantomimes expressives, qui irritent ses souffrances jusqu'au désir du suicide. Sans doute, il n'y a rien là que de logique, puisque ce sont les sens qui, chez elle, sont subjugués par la violence de la divinité. Qu'est-ce d'ailleurs pour Médée que la famille et la patrie? Son père, le terrible Éétès, n'a guère plus de consistance que le peuple soumis à son sceptre, les barbares habitants de la fabuleuse Colchide. Elle peut avoir, il est vrai, le souci de son honneur, et elle l'a; mais c'est précisément pour détruire la dernière ressource de sa vertu chancelante, pour lui faire rejeter la pensée d'une mort volontaire : elle se représente l'inutilité de cette mort pour sa réputation. Se souvenant sans doute des jolis vers où Nausicaa dit à Ulysse les malins propos auxquels il l'exposerait s'il l'accompagnait dans les rues de la ville, elle voit les femmes accourir de tous côtés à la nouvelle de son suicide et échanger leurs réflexions insultantes sur cet égarement qui l'a entraînée à se tuer pour un étranger en déshonorant sa famille. Ce petit tableau de genre, qui trans-

forme en commères les habitantes de la merveilleuse Æa, ne suffit peut-être pas pour relever l'amour de Médée. Didon, elle aussi, est la victime d'une irrésistible passion, qui la possède tout entière, corps et âme. Elle n'en a pas seulement les souffrances, elle en a les fureurs, qui la dévorent jusqu'aux os : *est mollis flamma medullas...* Mais, pendant qu'elle presse sur son sein le dieu implacable qui se cache sous les traits d'Ascagne, elle écoute Énée comme Desdémone écoutera Othello, elle subit le prestige de sa renommée, de ses aventures, de ses exploits, et c'est sous le charme de l'admiration qu'elle *boit à longs traits le poison de l'amour*. A cet entraînement d'une nature plus relevée se mêlent d'ailleurs, du moins au début, des pensées de gloire : quelle ne sera pas la destinée du nouvel empire, conduit par un pareil héros! Mais qu'est-il besoin de commenter la Didon de Virgile?

Ce genre d'infériorité de Médée est d'autant plus remarquable, qu'une pensée morale domine toute la suite des faits : on pourrait dire une moralité, si la volonté de l'héroïne était plus libre, car, depuis le commencement jusqu'à la fin, Médée est un exemple des funestes conséquences de la passion. « Impitoyable amour ! s'écrie l'auteur, odieux fléau pour les mortels, de toi viennent les pernicieuses querelles, les gémissements, les pleurs et une infinité de souffrances! » L'apostrophe est

assez froide et ne donne qu'une atténuation fort insuffisante au moment où la sœur vient de combiner l'assassinat du frère; du moins marque-t-elle bien la pensée du poète. A peine l'amour s'est-il emparé de Médée, qu'elle est livrée presque sans trêve à de cruelles souffrances. Le mal physique et le mal moral, la crainte du présent et de l'avenir, le trouble de l'imagination, le désespoir, même quelques remords, perpétuent et renouvellent ses tourments. Et, lorsqu'elle aura quitté la maison paternelle, viendra tout de suite l'humiliation, puis bientôt le crime. Elle se dégradera de plus en plus. Réduite à embrasser les genoux de l'homme pour qui elle a trahi les siens, se sentant à la merci d'une troupe d'étrangers, les périlleuses aventures qu'elle partage l'amènent chez la sœur de son père. Est-ce enfin pour y trouver un appui? Circé, avec une sévérité qu'on n'attendrait pas de son caractère mythologique, la condamne en repoussant ses prières et la chasse toute tremblante. Au milieu de tant d'épreuves, la pitié du poète lui ménage dans l'avenir une consolation : après sa vie en ce monde, elle se reposera dans la plaine élyséenne, où elle deviendra l'épouse d'Achille. Mais ce mouvement d'humanité, autorisé d'ailleurs par certaines traditions, ne profite ni à Médée, qui n'en sait rien, ni au poète lui-même, qu'il inspire fort malheureusement. C'est Thétis qui est informée

de cet arrêt de la destinée; Junon le lui apprend, en lui demandant ses bons offices pour que les Argonautes traversent impunément les Roches errantes, et, comme Médée est sur le navire *Argo*, elle use par anticipation de cet argument inattendu : « Belle-mère, secours ta bru! »

Quant au mariage avec Jason, le seul auquel pense Médée, elle l'obtient enfin, mais au prix de quelles angoisses et sous quelle triste impression de nécessité! Tout d'un coup, pendant la nuit, Jason apprend que, s'il n'a pas épousé Médée avant le lendemain matin, le roi Alcinoüs ne s'opposera pas à ce qu'elle soit emmenée par la nombreuse armée qu'Éétès a envoyée à sa poursuite. Il faut rendre à Jason la justice de dire qu'il ne fait aucune difficulté; mais on avouera que ce mariage improvisé par contrainte est médiocrement favorable à la dignité des deux amants. Et pourtant on aurait tort de prêter ici à l'auteur l'intention d'humilier complètement son héroïne. C'est, au contraire, le moment où s'arrête cette pensée morale, qui paraît l'avoir guidé jusqu'ici. Le fratricide est expié; les rites de l'expiation, minutieusement décrite, ont été accomplis dans le palais de Circé; Médée a recouvré son innocence, et, avant de l'abandonner à sa sombre destinée au delà des limites du poème, Apollonius se croit libre de faire du mariage lui-même une scène brillante où il

déploiera toutes les ressources de son invention et de son art. Ce morceau est, en effet, un de ceux qui prêtent le mieux à l'étude du talent d'Apollonius.

Des deux parties dont il se compose, la célébration de l'hyménée et la fête du lendemain, la première est de beaucoup la plus remarquable. La seconde, un peu confuse et un peu chargée, où les petites combinaisons du poète, ses recherches ingénieuses, son souci de la grâce et du pittoresque en même temps que de l'érudition mythologique, se distinguent facilement, marque bien, en somme, un dessein arrêté de rassembler sur la description du mariage de Médée et de Jason les seuls rayons de lumière heureuse dont le poème soit éclairé. Il y a dans la première une invention plus originale, un effet plus net et plus hardi. L'hymen a lieu pendant la nuit dans la grotte de Macris; à la porte, les Argonautes, la lance à la main, par crainte d'une surprise des ennemis, mais couronnés de feuillage, chantent le chant d'hyménée qu'Orphée accompagne sur sa lyre; l'intérieur est resplendissant. Sur le lit nuptial est étendue la toison d'or, le prix même de cette conquête accomplie par l'amour de l'épouse : elle remplit la grotte de son éclat et enveloppe de sa merveilleuse lumière une foule de nymphes que Junon a envoyées des vallées et des montagnes

voisines. Les mains chargées de fleurs, elles s'approchent timides, n'osant céder à leur envie de toucher à la divine toison, et déploient au-dessus des époux leurs voiles parfumés.

Après les descriptions développées d'Apollonius, il est curieux de lire les neuf vers où Virgile a enfermé sa puissante imitation; non pas pour comparer, car son dessein est très différent, et les traits qu'il imite avec le plus d'exactitude n'appartiennent même pas à ce passage des *Argonautiques;* mais pour reconnaître une fois de plus combien son œuvre, indépendamment de la beauté supérieure des vers, vaut par une harmonie de composition qui vient avant tout d'une conception forte et une. Et cependant ici il plie la religion à ses combinaisons particulières avec une liberté au moins égale à celle des alexandrins. Il donne à Junon, qui préside à l'union d'Énée et de Didon comme à celle de Jason et de Médée, le nom respecté de *Pronuba*, un de ceux qu'elle porte comme déesse du mariage légitime, précisément au moment où elle assure le succès d'une surprise de l'amour et emprunte le rôle de Vénus. De la part du pieux Virgile, la hardiesse est assez grande. Cette confusion volontaire qu'il fait dans un passage capital ne trompe ni Didon elle-même, malgré ses efforts pour s'abuser, ni surtout Énée, qui ne sait que trop nettement la valeur d'un tel enga-

gement; il faut croire cependant qu'elle trompe le lecteur, car elle n'a été relevée par personne. C'est que l'imagination est fortement saisie par le trouble de la nature, que Junon, fidèle cette fois à son caractère, associe à cette funeste union, accomplie au milieu des bruits de la tempête et des hurlements des nymphes sur les montagnes, et par l'entraînement fatal de la passion. L'équivoque calculé du poète disparaît dans le mouvement qui emporte tout. La Didon de Virgile, toutes les fois qu'il s'est souvenu d'Apollonius, nous ramène invinciblement à elle et nous retient. Il est à remarquer que cet amour, qui n'était qu'un épisode et tenait beaucoup moins au fond du sujet dans l'*Énéide* que celui de Médée dans les *Argonautiques*, y est rattaché par des liens si intimes qu'il fait corps avec le poème. Il n'en est pas seulement la partie la plus originale et la plus touchante; il se confond avec l'idée principale, l'idée de la fondation et des destinées de Rome, qu'il exprime sous sa forme la plus dramatique, en intéressant au plus puissant obstacle qui ait pu les empêcher.

Il serait facile de multiplier ces observations auxquelles la *Médée* d'Apollonius prête, soit par elle-même, soit par les rapprochements qu'elle suggère. Ce qui serait plus important, ce serait d'insister sur un examen de la langue et de la

versification. La langue surtout pourrait être l'objet d'une analyse très instructive sur les tendances et les ressources des alexandrins et, en particulier, du poète des *Argonautiques*. Comment il emploie les anciennes formes épiques et quelles sont celles qu'il préfère, comment il les imite, en reproduisant ou dénaturant les tours et les expressions, ce qu'il y mêle de mots et d'habitudes modernes, quel est le goût qui préside à tout ce travail et détermine la couleur dominante : ces points seraient intéressants à éclaircir pour l'intelligence de l'alexandrinisme, et aussi pour la connaissance générale des allures de l'esprit humain aux âges de civilisation avancée, où le poète écrit dans une atmosphère de science et de raffinement moral.

En indiquant les caractères de l'alexandrinisme dans la *Médée* d'Apollonius, j'ai principalement insisté sur les côtés faibles et sur les défauts, parce que la critique s'en est moins occupée. Il est évident qu'une appréciation complète devrait, pour être équitable, s'étendre beaucoup sur le talent déployé dans les peintures de l'amour au troisième livre du poème. Ce travail a été fait en grande partie par Sainte-Beuve, qui a pris la meilleure manière de faire valoir le poète : il l'a beaucoup cité. En lisant cette quantité de charmants morceaux que son goût n'a pas eu de peine à distinguer, on est naturellement conduit à conclure sur le point capi-

tal : le degré d'originalité et de puissance de l'art alexandrin chez le premier poète de l'école. Tel est, en effet, nous l'avons dit, le mérite de la *Médée* d'Apollonius : elle donne la mesure de cet art, elle en est l'œuvre durable et féconde. Très grecque de style et de couleur, elle a en même temps un caractère très moderne par la nature de l'expression des sentiments, car elle contient la première peinture détaillée de la passion dont, après tant de siècles, le théâtre et le roman vivent encore. Après le coup soudain qui fait naître dans le cœur de Médée cette passion et par lequel le dieu antique prend souverainement possession de sa victime, que de traits, alors nouveaux, se retrouveront dans cette riche littérature de l'amour où se répandra, depuis Virgile, l'imagination des poètes et des romanciers! Un progrès fatal à travers les combats, les alternatives, les contradictions; le trouble de l'âme qui se trahit à l'extérieur par l'altération subite des traits, par les mouvements et les attitudes; une foule de passions secondaires et d'émotions se rattachant à la passion principale : l'admiration, la pitié, la jalousie naissante, l'ardeur du dévouement, l'égarement de l'imagination; le chagrin et le désespoir, même avant tout événement; le dégoût de la vie, qui cède brusquement à une rébellion de la nature et de la jeunesse : on pourrait prolonger l'énumération de ces délicates

analyses et de ces expressives peintures, que le poète ancien multiplie avec une richesse infinie et où l'art moderne se reconnaît. La plus charmante scène, celle de l'aveu, est par moments d'une exquise beauté. J'aime en particulier ce long entretien qui succède à un admirable élan de passion muette de la part de la jeune fille, sorte de doux et harmonieux bavardage où son âme s'épanche et sa pensée s'oublie. Depuis Homère, la nature n'avait pas parlé avec cet abandon, qui semble étranger à toute préoccupation d'art et qui peut être plus expressif que les savantes concentrations de l'éloquence oratoire et du drame.

Sous l'impression de ces jolis vers, on ne comprend plus les attaques de Callimaque et de son école contre la banalité de cette ambitieuse imitation d'Homère. Est-il bien sûr qu'Apollonius ait voulu faire une épopée homérique, et non pas se lancer dans des voies moins frayées? La vérité est qu'il a voulu les deux : s'inspirer d'Homère et concilier avec cette inspiration des inspirations contemporaines. A combien de critiques il s'exposait en essayant une conciliation de ce genre, c'est ce que ses adversaires lui ont fait voir et ce qui se reconnaît sans peine encore aujourd'hui. On ne doit cependant ni le blâmer, ni le plaindre. Heureux le poète qui, dans un âge d'épuisement et de décadence, peut, pour n'importe quelle cause, confiance

naïve ou instinct de génie, enfanter et faire vivre une œuvre considérable, et, quelque imbu qu'il soit des défauts de son temps, réussit à marquer son empreinte personnelle dans une création qui charmera le monde pendant de longs siècles ! Telle a été la destinée de la *Médée* d'Apollonius.

FIN

TABLE

Épicharme 1

Pindare 75

L'hégélianisme dans l'interprétation de l'*Antigone* de Sophocle. 147

La pastorale dans Théocrite. 191

I. — Les idées et les formes bucoliques. 195

II. — Les légendes. 255

L'alexandrinisme 299

I. — La querelle de Callimaque et d'Apollonius. . 310

II. — La Médée d'Apollonius. 326

FIN DE LA TABLE.

Coulommiers. — Typ. P. BRODARD et Cie.